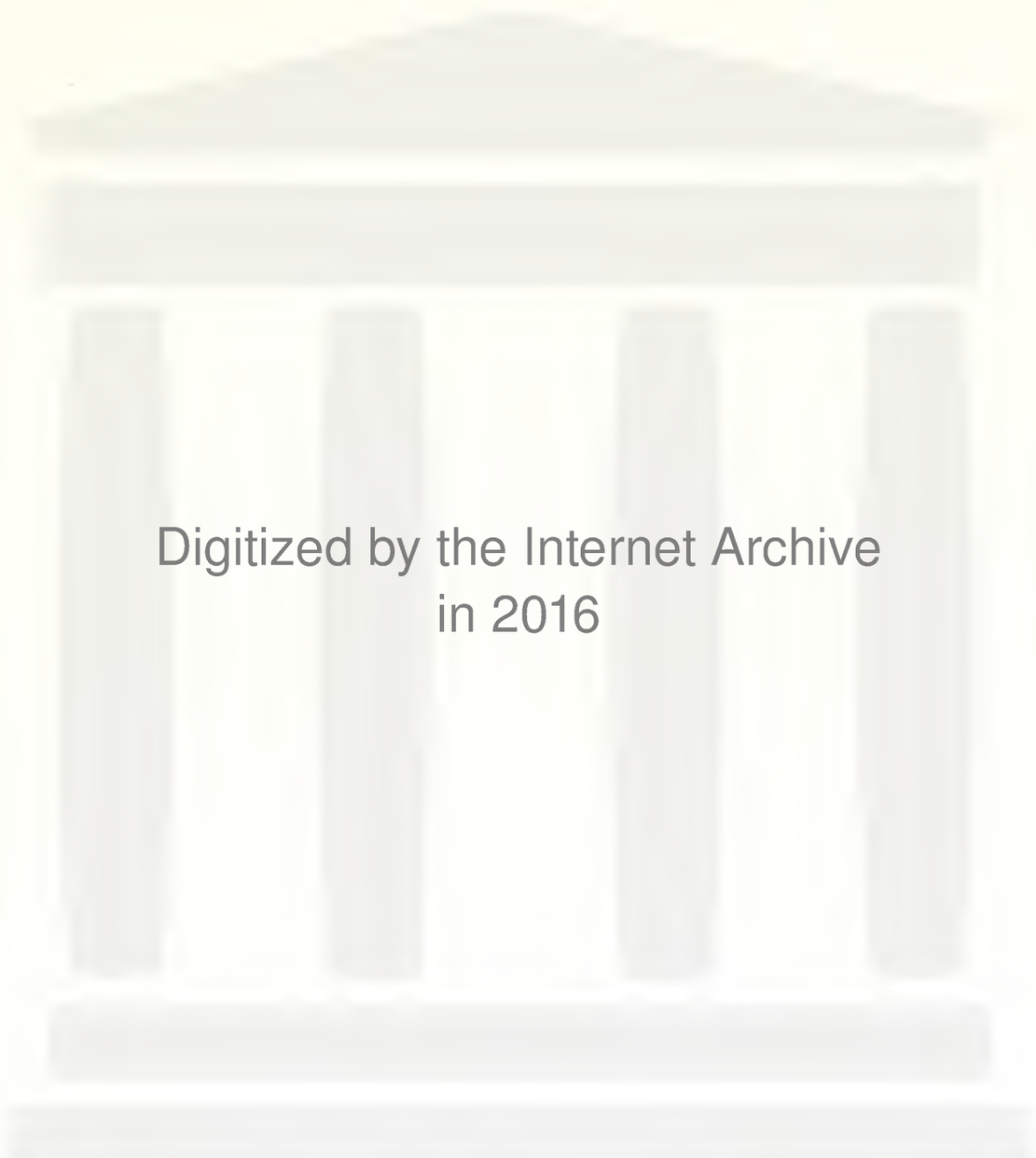

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/dasmuseumeineanl10spem

DAS MUSEUM

DAS MUSEUM

EINE ANLEITUNG
ZUM GENUSS DER WERKE BILDENDER KUNST

VON

WILHELM SPEMANN

MIT BEITRÄGEN VON

W. BODE, R. BORRMANN, B. BERENSON, M. v. BOEHN, J. BRINCKMANN, A. BRÜNING, L. v. BÜRKEL, P. CLEMEN, C. CORNELIUS, O. FISCHEL, U. FLERES, M. J. FRIEDLÄNDER, W. GENSEL, A. GOLDSCHMIDT, R. GRAUL, G. GRONAU, C. GURLITT, E. HANNOVER, H. HELFERICH, H. HYMANS, P. JESSEN, M. JORDAN, L. JUSTI, L. KAEMMERER, R. KEKULE v. STRADONITZ, E. KLOSSOWSKI, F. KNAPP, P. KRISTELLER, O. KÜMMEL, K. LAMPRECHT, J. LESSING, F. LIPPMANN, H. MACKOWSKY, A. G. MEYER, ANT. MUÑOZ, C. NEUMANN, W. v. OETTINGEN, G. PAULI, MAX SAUERLANDT, E. SCHAEFFER, H. A. SCHMID, ROBERT SCHMIDT, FRIDA SCHOTTMÜLLER, P. SCHUBRING, W. v. SEIDLITZ, H. W. SINGER, J. SPRINGER, R. STETTINER, J. STRZYGOWSKI, U. THIEME, H. v. TSCHUDI, A. VENTURI, J. VETH, R. VISCHER, W. VOEGE, A. WARBURG, P. WEBER, W. WEISBACH, H. WEIZSÄCKER, F. WINTER, H. WÖLFFLIN, K. WOERMANN, R. ZAHN, E. ZIMMERMANN, M. G. ZIMMERMANN

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD GRAUL UND RICHARD STETTINER

* * * * *
* * * * *

VERLAG VON W. SPEMANN IN BERLIN UND STUTTGART

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Krais in Stuttgart

INHALTS-VERZEICHNIS

	Seite
HANS MACKOWSKY. Carl Spitzweg	1
GEORG GRONAU. Jacopo Tintoretto	5
ERNST ZIMMERMANN. John Constable	9
MAX SAUERLANDT. Caspar David Friedrich	13
MAX J. FRIEDLÄNDER. Pieter Bruegel	17
ROBERT SCHMIDT. Vittore Carpaccio	21
ANTONIO MUÑOZ. Guido Mazzoni, gen. il Modanino	25
HANS W. SINGER. Die französischen Buchkünstler des 18. Jahrhunderts	29
MAX VON BOEHN. Zurbaran	33
MAX VON BOEHN. El Greco	37
MAX SAUERLANDT. Christoffer Wilhelm Eckersberg	41
FRITZ KNAPP. Die italienische Bronzekleinplastik und das Verhältnis der Renaissance zu der Antike	45
MAX VON BOEHN. Murillo	49
FRIDA SCHOTTMÜLLER. Desiderio da Settignano	53
WALTER GENSEL. Ferdinand Georg Waldmüller	57
MAX SAUERLANDT. Interieurbilder der Biedermeierzeit	61
FRIDA SCHOTTMÜLLER. Antonio Rossellino und Mino da Fiesole	65
ROBERT VISCHER. Michelangelos Moses	69
Erläuterungen der Tafeln	75
Künstlerverzeichnis	93

Tafel 1—160.

ABBILDUNGEN IM TEXT.

S. 1. Spitzweg, Der Renegat. — S. 6. Tintoretto, Studie eines Ruderers. — S. 12. John Constable, Landschaftstudie. — S. 13. Friedrich, Mondlandschaft am Strande. — S. 16. Friedrich, Friedhof. — S. 17. P. Bruegel, Die Mässigkeit. — S. 19. P. Bruegel, Der Maler. — S. 21. Carpaccio, Der heilige Georg. — 22. Carpaccio, Ansicht der Piazetta in Venedig. — S. 26. Guido Mazzoni, Kopf des Nicodemus, von der Beweinung Christi in Modena, S. Giovanni. — S. 26. Guido Mazzoni, Kopf des Joseph von Arimathia von der Beweinung Christi in Modena, S. Giovanni. — S. 31. Charles Eisen, Illustration zu Lafontaine, Contes et Nouvelles. — S. 33. Zurbaran, Des hl. Bonaventura Papstwahl. — S. 36. Zurbaran, Madonna. — S. 39. El Greco, Gott Vater den Gekreuzigten haltend. — S. 41. Eckersberg, Das Nathansonsche Familienbild. — S. 45. Hercules-Figürchen des Niccolo d'Arezzo am Nordportal des Doms in Florenz. — S. 46. Andrea Pisano, Allegorisches Relief. — S. 53. 54. 55. Desiderio da Settignano, Fries an der Pazzi-Kapelle. — S. 56. Desiderio da Settignano, Maria mit dem Kinde. — S. 58. Ferdinand Georg Waldmüller, Bildnis einer alten Dame. — S. 60. Waldmüller, Praterlandschaft. — S. 62. Joh. Heinr. Tischbein der Ältere, Atelier des Malers mit seinen beiden Töchtern. — S. 63. Georg Friedrich Kersting, Paar am Fenster. — S. 66. Antonio Rosellino, Grabmal des Beato Marcolino.

Carl Spitzweg

(1808—1885).

MIT seinen grossen Brillengläsern und der dicken, nach unten gekrümmten Nase hatte er das Aussehen einer Eule. Und wie eine Eule nistete er hoch oben in der Nachbarschaft des Petersturmes, im vierten Stock eines Tändlerhauses mit dem Blick in winklige Höfe und auf berusste Giebel.

Jeden Sonntag stieg Schwind in dies Turmverliess hinauf. Der dünne Glockendraht schrillte, und aus der dicht neben dem Flur gelegenen Küche schlurfte die Haushälterin herbei zu öffnen. Nur zwei Zimmer bewohnte der alte Herr; im zweiten sass er nah am Fenster vor der Staffelei in weichen Schuhen und farbbetupftem Schlafrock. Dicht neben ihm stand der wurmstichige Tisch, auf dem er seine Suppe löffelte und abends seine Bücher las. Durchs offene Fenster über die winkligen Höfe und die berussten Giebel drang der Glockenschwall von den Frauentürmen. Und mit einem Male wurde der alte Herr aufgeräumt, sprang hin und her und führte zu Schwinds heimlichem Entzücken eine seiner Komödien auf, die er irgendwo beobachtet hatte und die er mit allen Künsten der Mimik und einer ungewohnten Zungenfertigkeit zur Geltung brachte. Entweder war es ein Erlebnis auf der Pferdebahn oder ein Abenteuer aus dem Getriebe des Bahnhofs. Manchmal ahmte er ein drolliges Kinderspiel nach, das er in der Giesinger Vorstadt, auf einer leicht wippenden Holzplanke vergnügt sitzend, beobachtet hatte. Für Kinder überhaupt hegte er die Liebe des gutmütigsten aller Onkel. Zweimal wöchentlich ging er nur dazu aus, um Spielwaren einzukaufen und sie unter seine Günstlinge zu verteilen. Auch seinem milden Herzen tat er regelmässig Genüge. Vermögend von Haus aus und für seine Person anspruchslos bis zur Knauserei wollte er mit dem, was er sein eigen nannte, vor allem Freude stiften und Not lindern. Dazu verwandte er auch seine Kunst. Am Verkauf lag ihm nichts. Aber nicht selten fand einer seiner Besucher heimgekehrt in seiner Manteltasche just das Bildchen, das er kurz vorher auf der Staffelei bewundert hatte.

Lueg! Am Bosporus dunnerts. — Was se nur habe?
D'Sultanin hant gewiß a Büble,
Dös schreib i glei als Neuigkeit nach Schwabe,
Sonst möcht mirs d'Frau Bas verüble.

Spitzweg, „Der Renegat".
Fliegende Blätter, Bd. I (1845) Seite 47.

Spitzwegs Leben verlief in Einsamkeit und Zurückgezogenheit. Von aussen betrachtet, ist es das Dasein eines Sonderlings, den manchmal eine böse Schrullenhaftigkeit überkommt, und der für gewöhnlich unzugänglich, umständlich und wortkarg ist. In seinen Bildern aber bekennt er sich mit ebenso viel Behagen wie mit einer verschämten Wehmut zu seinem wahren Wesen. Er glich seiner Lieblingspflanze, einer jener Kakteen, die in ihrem unansehnlichen Stachelkleide widerborstig und verschrumpelt im trübseligen Rahmen eines Kellerfensters stehen, der Pflege nicht bedürfen, einstauben und doch immer wieder ihre grossen roten Blütensterne entfalten, dass die Nachbarn im Seitengässchen zusammenlaufen und die Pracht anstaunen.

Spitzwegs Jugend hat sich in einem wohlhabenden Kaufmannshause der innersten Stadt München abgespielt. Der Vater war ein alter Münchener, partikularistisch blau-weiss bis in die Knochen, voller Gemeinsinn und treu ergeben seinem König Maximilian, zu dessen Denkmal er entscheidend angeregt hat. In seinem kernbayrischem „Hamur" meinte er, seine drei Söhne könnten sich als Arzt, Apotheker und Drogist am besten in die Hände arbeiten. So kam denn Carl nach dem Gymnasium als Lehrling zu Dr. Pettenkofen in die Kgl. bayrische Hof- und Leibapotheke. Vier Jahre hielt er sich stramm hinter dem Rezeptiertisch des Gestrengen,

dann konditionierte er in Straubing kurze Zeit als „Subjekt“ unter einem sehr verschiedenen Prinzipal, dessen Schüchternheit, abgegriffenes Käppchen und geblümte Zeugjacke ihm in guter Erinnerung geblieben sind. 1830 bezog er zur letzten theoretischen Ausbildung die Münchener Universität.

Er wollte gerade als Provisor in die Schweiz, um grössere Weltkenntnis und eine fremde Sprache zu erwerben, als eine schwere Krankheit ihn niederwarf. Diese Krankheit legte sein ganzes, noch lang dauerndes Leben in Halbschatten. Dafür wies sie ihn aber auf ein Talent, dessen er sich bis dahin in keiner Weise bewusst war.

Dr. Zeuss hatte den spekulativen Gedanken der modernen Sanatorien vorweggenommen und in Bad Sulz am Fuss des Peissenberges eine Heilanstalt errichtet, in die Spitzweg als Rekonvaleszent eintrat. Der Doktor, der selbst dilettierte, hielt seine Patienten fleissig zum Zeichnen an, wobei er dem guten Willen über alles Talent hinaus die grössten Wunderwerke zuzutrauen geneigt war. Zum Unterschied von den anderen Gästen, die etwa den sauberen Aufriss eines Bauernhauses mit sorgfältig abgezählten Fenstern oder die schwächliche Linie des nahen Gebirgsstockes heimbrachten, erschien Spitzweg eines Tages mit dem prosaischen Konterfei eines Kalkofens. Man kann diese Tatsache natürlich symbolisch missbrauchen und bemerken, wie von jeher der Realist in Spitzweg den Romantiker stramm am Zügel hielt.

In dieser Umgebung fand Spitzweg auch den ermunternden Freund, der eine, der immer kommen muss, um das schlafende Dornröschen zu wecken. Aber ein absonderlicher Prinz war es diesmal. Christian Heinrich Hansen hiess er, war gebürtig aus Altona und kam aus Rom, wo ihn die schlechten wie die guten Tage gehörig mitgenommen hatten. Von seinen Bildern im Geschmack der italienischen Eklektiker weiss man nichts mehr. Er, der es zu keinem Erfolge gebracht hat, und dessen Spuren sich in einem Altonaer Armenhause verlieren, scheint einzig bestimmt gewesen zu sein, einem verpfuschten Apotheker das Gatter zu einem blühenden Hintergärtlein der Kunst zu öffnen.

1836 wagte sich eine erste staffierte Landschaft nach Hannover und ein Jahr darauf debutierte Spitzweg mit dem „armen Poeten im Münchener Kunstverein“. 1823 gegründet und schon in zehn Jahren auf 2500 Mitglieder angewachsen, bedeutete den Münchenern ihr Kunstverein mehr als eine ähnliche Anstalt irgend einer anderen Bevölkerung. Er war ihr Protest gegen die Gleichgültigkeit, die König Ludwig seinen „Böotiern“ in den Angelegenheiten der Kunst vorwarf. Hier unter den Aelplern von Peter Hess oder vor den Veduten, die Dominik Quaglio vom alten München malte, fanden sie sich eher zurecht als unter den Göttern, Helden und Heiligen des Cornelius oder auf den bairischen Staatsaktionen von Kaulbach und seinen Schülern. Ihr eigenes Volksleben stand ihnen näher als die historische Tradition. Und die es ihnen malten, waren Meister aus ihrem Lande, nicht herbeigeholte Fremdlinge, die mit Ueberhebung auf das verbierte München schauten. Mochte der „angestammelte“ König diese Fremden beschützen und preisen, so viel er wollte — an Loyalität würde man es darum nicht fehlen lassen, aber „boarisch woll' mer aa bleib'n“. Was galt ihnen dies architektonische Repetitorium, das König Ludwig zu einem prächtigen Ring um ihre alte verräucherte Stadt legen liess! Sie setzten ihre bäurischen Starrköpfe auf, sie wollten keine Griechen sein, auch keine Isarathener. „Dass i net lach“ — zwinkerten sie sich zu, und hinter dem Biertisch fiel das böse Wort vom „narreten Neffen von Kaiser Franz“.

In diesem Verein, dessen Tendenzen sein gutbairisches Herz vollauf teilte, dachte nun Spitzweg sich mit seinem Erstling zu Ehren zu bringen. Aber er hatte nicht mit der Macht des Kastengeistes gerechnet, und die „Fächler“, wie Cornelius sie nannte, bereiteten dem von keiner Akademie legitimierten Eindringling einen bösen Empfang. Spitzweg war tief verwundet. Nie wieder hat er im Kunstverein ausgestellt. Heute ist das Bild ein Liebling aller Besucher der Neuen Pinakothek, wohin es der Neffe Eugen Spitzweg geschenkt hat. Der verbissene Alte, der in der traurigen Zuflucht seines Bettes die zugige Dachkammer mit den eigenen Manuskripten zu wärmen sucht und mit seiner verknöcherten Hand des Hexameters Mass mühselig wie ein Kontorist abzählt — dieser Anblick des reinen Toren hält das Gemüt in einer wundersamen Schwebe zwischen Spott und Rührung. Das ist mehr als „G'müatlichkeit“ — das ist Humor.

Sein misslungenes Debüt vermochte ihn dennoch nicht wieder hinter die Kulissen zu scheuchen, aus denen er eben zaghaft und bescheiden getreten war. Nur mit seinem Namen hielt er fortan zurück. Keiner seiner Beiträge, die er 1845—52 für Braun und Schneider in die neugegründeten „Fliegenden“ stiftete, ist bezeichnet; man erkennt sie nur an der bei aller Bestimmtheit zarten Linie und dem harmlos witzigen Inhalt. Er entwirft Monumente für den Erfinder des Fracks, des Stiefelknechtes und des Rebus. Er bereichert die Naturgeschichte mit den Typen des Zieraffen, der Abgottschlange, des Springkäfers. Er parodiert die Münchhausiaden des Reiserenommisten, das brio der italienischen Rachetenöre und das Phlegma der deutschen mit dem Pfropfen im Halse. Er belustigt sich und uns mit

den Räuberschauspielen der Vorstadtschmiere und mit den Aengsten des Paukenschlägers, der nach 146 Takten Pause den donnernden Einsatz nicht versäumen darf und doch auch die angebotene Prise nicht ungeschnupft vorüberlassen möchte. Von Politik ist kaum die Rede, nicht einmal in dem Brausejahr 1848. Für ihn lagen die Kämpfe der Gegenwart „hinten, weit, in der Türkei". Schwinds politisches Glaubensbekenntnis: „A paar g'selchte Würstl im Trienter Hof wär'n mir lieber als das ganze Deutschland mit seinem politischen Gepfusch" war sicher auch das seine.

Am liebsten hätte Spitzweg später diese Gelegenheitsarbeiten ganz verleugnet; er liess sich nicht gern daran erinnern. Die Zeit des ernsten Studiums war für ihn gekommen. Die Franzosen und die Belgier begannen mit ihrer farbigen Anschauung die deutschen Maler zu beunruhigen. Bisher hatten sie sich zumeist an den kolorierten Flächen begnügt, die sie dann mit Lasuren zusammenstimmten. Auch der „Arme Poet" beruhte noch auf der Genauigkeit der Umrisse und macht mit seinen hellen Tönen den Eindruck einer getuschten Zeichnung. Im Umgang mit Carl Rahl und vor allem mit Ed. Schleich lernte Spitzweg seine Farbigkeit entwickeln. Dabei geriet er mit Schleich in eine vertraute Freundschaft. Sie haben zusammen Studienreisen nach Paris, Antwerpen, London und Italien gemacht. Dazwischen wurde dann auf der Galerie zu Pommersfelde nach den alten Holländern kopiert, und endlich auch das Ding theoretisch angepackt durch das Studium der Burnetschen Schriften.

Von der Mitte der 50er Jahre an ist der Maler in Spitzweg fertig. Seine Farbe ist leuchtend und kräftig, seine Hand ergeht sich mit erstaunlicher Leichtigkeit. Manchmal steigert er seinen Vortrag zu keckem Impasto, das sich in übermütig aufgesetzten Lichtern und breiten Farbflecken gefällt. Sein Geschmack führt ihn zur Schönfarbigkeit: ein krystallig leuchtendes Blau kontrastiert gern mit einem sonoren Braun. Viel Licht und Sonne ist auf den kleinen Tafeln. Aber das Licht ist durchsichtiger, der Glanz der Sonne goldiger als in der Natur. Spitzweg ist kein Freilichtmaler. Er hat alles in der Natur gesehen, aber nichts vor der Natur gemalt. Der Duft seiner Fernen, der Schimmer seiner Mondnächte, die Schattenkühle seiner Wälder sind Stimmungsreflexe seiner dichterischen Phantasie.

Der Dichter in ihm überragt noch den Maler. Daher auch der starke literarische Beigeschmack seiner Arbeiten. Er ist ein unerschöpflicher Erzähler voll von Schnurren und einfältig rührender Erlebnisse. Die Kraft des romantischen Poeten lässt ihn aus dem Alltäglichen seine eigene Welt schaffen. Und diese Welt von Spitzwegs Schöpferlaune und Gnaden scheint aufgehängt zwischen Traum und Wirklichkeit wie ein von Morgentau und Mondschein durchflimmertes Spinngewebe, das ein lieblicher Hauch schillernd hin- und herbewegt.

Reiselustig und sommerhaft sieht es auf diesen Bildern aus. Nur eine Jahreszeit erlebt man: die Rosenblüte zwischen Frühling und Sommer mit den leuchtenden Tagen und den schimmernden Sternennächten. Die gelbe Diligence mit dem Postillon im kurzschössigen, blau-silbernen Frack rumpelt auf dem holprigen Pflaster abgelegener Kleinstädte dahin. Reizende Mädchengestalten, unternehmende Schwerenöter, vermauserte alte Originale laufen darin umeinander. Tags duften die Fliederbüsche und die Mädchen schwatzen an den Strassenecken; nachts rauschen die Röhrenbrunnen und das Tutehorn des Wächters schallt die vom Mondschein versilberte Gasse hinunter. Die Zupftöne von Saiteninstrumenten werden laut. Eine Jalousie rollt halb empor, und ein von Licht umsäumter Mädchenkopf neigt sich weit hinaus einem Schatten zu, von dem man nur die Feder auf dem Barett und den Umriss des kurzen spanischen Mantels erkennt.

Aber bei den alten Junggesellen verweilt er doch am längsten und liebsten. Und immer werden die Murrköpfe in einem stillen Winkelglück gezeigt, dahin sie sich gerettet. Der eine hat sein Gärtchen, seinen Vogel, seine Kakteen, der andere seine Schmauchpfeife und seine alte Kartaune, die er am Geburtstag des Landesherrn oder bei einer fürstlichen Niederkunft noch einmal kräftig ins Tal donnern lässt. Ein dritter, dem weltlichen Tande abgewandt, erfreut sich in seiner Klausnerei einer himmlischen Langenweile oder eines sonntäglichen Entenbratens. Wieder ein anderer hat seine Akten, sein Blumenbrett, seine Folianten. Alte Zauberformeln werden darin erlesen, und in verschwiegener Nacht beschwört der Nekromant unter Totenschädeln den Höllendrachen; nur der Regenschirm lehnt friedlich an der Mauer ausserhalb des magischen Zirkels. Auch zu Türken und Arabern werden wir geführt ins Morgenland, wo sie mogulhaft ihre Nargileh rauchen und ihren Kaffee schlürfen.

Und wie der Ort der Handlung in einem leichten poetischen Dämmer bleibt, so auch die Zeit. Diese weissen Wadenstrümpfe, Vatermörder, Schlafröcke aus geblümter ostindischer Seide, Schnallenschuhe und Spitzenmantillen, Westen und Uniformröcke, gelbe Nankinghosen und blaue Fräcke lassen sich kostümgeschichtlich doch nur in die gute alte Zeit unterbringen, die nie war. Spitzwegs Skizzenbücher quellen über von Raritäten und Seltsamkeiten. Auf sie passte er wie ein Trödelmännchen auf seine Ware. Alles ist mit haarscharfem Bleistift sauber gezeichnet und die oft dazu leicht angedeutete mensch-

liche Figur schon mit charakteristischer Bewegung gegeben. Nichts Totes sah dieses scharfe Auge hinter den grossen Brillengläsern.

Seine staffierten Landschaften sind selten, und doch verdient er einen Ehrenplatz in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Die Gattung als solche wagte sich in Süddeutschland, als Spitzweg begann, eben erst hervor aus dem Schutze des Anekdotenbildes. Eine Führernatur war Spitzweg aber nicht, und so hielt er mit seiner landschaftlichen Lyrik zurück. Auch hier bestimmten seine Produktion farbige Reize, die er auf seinen Wanderungen beobachtete. Berg und Ebene ist ihm gleich vertraut. Die sonnige Gipfelschau von der Alm, mit dem Zitherspiel und dem Gesang der Sennerinnen, gibt die Gebirgsnatur des bairischen Hochlands ebenso treu, wie etwa die Landstrasse am Waldsaum mit der quer darüber gespannten Telegraphenleitung die fruchtreiche Ruhe der Ebene. Dem Unheimlichen, Dämonischen in der Natur, dem Schleich sich zuwandte, ging Spitzweg aus dem Wege. Für ihn waren seine Landschaften Erinnerungen an leuchtende Wandertage, die einst ihm sollten sagen, „wie hell die Nachtigall geschlagen, wie grün der Wald, den ich durchschritt".

Seine Kunst war ihm kein Spiel und keine Zerstreuung, sie war ihm der notwendige Erguss seines Innern. Und das feinere Ohr hört überall die Selbstbekenntnisse dieser zarten und stolzen Seele. Seine Kränklichkeit und das, was jeder als das Geheimnis seines Lebens mit sich ins Grab nimmt, machten ihn zu einem Schicksalsgefährten der Leute, die er schilderte. Auf einem Seitenkanal des Lebens fuhr er mit ihnen im selben Boot. Und wie sie hatte er sich erst durcharbeiten müssen durch manchen Verzicht, bevor er jenes Zwischenreich tapferer Heiterkeit betreten durfte, das das gelobte Land des Humors ist. Gelitten hatte er und Schmerzen erfahren, aber das lag hinter ihm, und nun hub er an zu erzählen von seinem Ueberwundenen, von seinem Spätsommerglück. An Stoffen fehlte es nie. Er brauchte nur den Kopf herauszustecken, so ging es ihm wie Lichtenberg, dessen Fenster einmal auf eine enge Strasse sahen, wodurch die Kommunikation zwischen zwei grossen erhalten ward. „Es war sehr angenehm zu sehen, wie die Leute ihre Gesichter veränderten, wenn sie in die kleine Strasse kamen, wo sie weniger gesehen zu sein glaubten. Sowie einer sein Wasser abschlug, der andere sich die Strümpfe band, so lachte der eine heimlich und der andere schüttelte den Kopf. Mädchen dachten mit einem Lächeln an die vorige Nacht und legten ihre Bänder zu Eroberungen auf der nächsten grossen Strasse zurecht."

Als er alt wurde und unbeweglich, rührte er sich wenig mehr aus seinem Turmverliess. Er malte weiter auf den schmalen hohen Brettchen, die er bevorzugte, ass mittags seine vier Teller Suppe und vergrub sich abends in seine Bücher. Vergebens mahnten die Freunde sich nicht abzuschliessen und warnten vor den Gefahren der Selbstgenügsamkeit. Er antwortete mit einem allerliebsten, zierlich krausen Scherzgedicht und rühmte weiter: „Nicht kleinste Freude noch auf Erden — Ist mir mein Stübchen spät bei Nacht". Schliesslich kam ein Stärkerer, der ihn die knarrende Treppe hinunter und gleich sechs Fuss tief unter die Erde brachte ...

Für seinen Nachruhm zu sorgen lag nicht in seiner Art. Zu wenig von ihm findet man in öffentlichen Galerien, das beste wohl bei Schack in München. Viel verwahrt noch seine Verwandtschaft und der Kreis seiner Freunde. Bei der bevorstehenden kunstgeschichtlichen Abrechnung mit dem verflossenen Jahrhundert wird sein Name auf der Seite der Kreditoren zu verzeichnen sein. Nicht nur weil er entgegen der modischen Konvention immer dem eigenen Empfinden Ausdruck gegeben hat, sondern weil er als Maler in Deutschland unter den ersten steht, die der Farbe nach dem abstrakten Kartonstil wieder zu ihrem Recht verhalfen. Beides sichert seinen räumlich bescheidenen, der Zahl nach um so beträchtlicheren Schöpfungen Bestand und Dauer in der öffentlichen Anerkennung. Nicht in alle Jahrhunderte hinaus, wahrscheinlich — aber doch, wie es im Liede von seinem überlebenden Nachbar heisst, „so lang der alte Peter, der Petersturm noch steht".

Hans Mackowsky.

Jacopo Tintoretto.

(1518—1594.)

VON dem Augenblick an, da Tintorettos Kunst uns zuerst gegenübertritt, bis zu den letzten Arbeiten, die er im hohen Greisenalter ausführt, stellt sich sein Streben und sein Können als geschlossene Einheit dar. Man wird sie bewundern können oder tadeln: nie aber wird Tintoretto jemanden gleichgültig zu lassen vermögen. In seiner Kunst liegt etwas gewaltsam Subjektives, mit dem man sich, so oder so, auseinandersetzen muss.

Obschon geborener Venezianer, vorübergehend in Tizians Atelier tätig, dann an den Werken der Meister seiner Heimat studierend, um sich fortzubilden, ist er doch nicht die natürliche Fortsetzung venezianischer Malerei über Tizian hinaus. Denn bei Tintoretto ist das Willkürliche seines Wesens stärker, als alle Tradition; stets drängt sich sein Ich gewaltsam und herrisch vor. In hohem Masse ist sein Wesen mit dem Begriff des „terribile“ umschrieben, das Bewunderung und Furcht zugleich ausdrückt.

Er fand bei seinem Eintritt in die Oeffentlichkeit Traditionen der Komposition, der Farbengebung, der Zeichnung, der Pinselführung vor. Man darf sagen: er hat sie alle über den Haufen geworfen.

Am ersten ist es an seinen Kompositionen zu verdeutlichen. Die venezianische Kunst bevorzugt, wie die italienische Kunst überhaupt, das einfache Komponieren, das die klare Uebersicht ermöglicht, sei es dass wenige oder viele Figuren auf den Plan treten. Betrachtet man die Bilder Gentile Bellinis für die Scuola di San Giovanni Evangelista, Carpaccios Ursulabilder, oder aus der Blütezeit, Tizians Tempelgang Mariä oder sein (untergegangenes, doch im Stich bewahrtes) Schlachtenbild: stets ist das Zuschauerwesen so verteilt, dass es kompositionell oder farbig seine Bedeutung bekommt, den Hauptvorgang hebt, nicht ihn beeinträchtigt.

Bei Tintoretto aber ist der erste Eindruck von so vielen, meist gewaltig belebten Gestalten der der Unruhe, die einen überkommt; das Auge sucht vergebens, wo es haften könne. Es ist charakteristisch für Tintoretto, dass Bilder mit wenigen Figuren bei ihm zu den Ausnahmen gehören. Das kommt nicht nur von den Stoffen her, die er zu behandeln hatte; schon dass er sich immer an Aufgaben machte, die einen grossen Apparat erfordern, ist Konsequenz seiner Anlage.

Wie aber behandelt er selbst einfache Stoffe? Bei der Verkündigung, einem Vorgang, der gewiss ruhige Würde verlangt, lässt er den Engel im Sturmflug die Haustür passieren; durch das Fenster darüber kommt ein Kinderengelschwarm hereingebraust; dazu gewitterartige Beleuchtung am Himmel; eine auffahrende Maria: das Ganze ein völlig dramatisierter Vorgang.

Bei der Darstellung des Tempelgangs (Taf. 11), den eine Jahrzehnte lange Tradition klar und übersichtlich vorgebildet hatte, wird uns von Tintoretto eine prachtvolle Treppe (von unten herauf) gezeigt; drauf lagert vorn ein Weib und das volle Interesse beansprucht eine hochragende Frauengestalt, vom Rücken gesehen, die einem Kind aufwärts weist. Und dann erst sieht man die kleine Maria hoch oben, wie sie dem Hohepriester entgegenschreitet.

Bei dem grossen Kreuzigungsbild in San Rocco hat Tintoretto fast mutwillig die ergreifende Wirkung durch die linke Gruppe beeinträchtigt, wo die Henker bei der Arbeit sind, das Kreuz des einen Schächers aufzurichten. Gerade weil hier die raffiniertesten Künste aufgeboten sind (der Mann ganz vorn ein Wunderwerk der Verkürzung), Zeichnung und Kolorit die Figuren so realistisch glaubhaft machen, wie es kein Venezianer sonst vermocht hätte, wirkt diese Gruppe als Hauptaccent, nicht der Heiland am Kreuz mit den wenigen Getreuen ihm zu Füssen.

Seine Darstellungen des Abendmahls (in San Rocco und San Giorgio Maggiore) oder die Hochzeit zu Kana (Santa Maria della Salute; vgl. Taf. 12) sind bewundernswerte Kompositionen, wenn man auf die Darstellung des Raumes, die perspektivische Meisterschaft, die Verteilung zahlreicher Figuren, die koloristische Abstufung u. s. w. achtet; aber ist hier auch nur annähernd erreicht, was schon ein Schüler Giottos dem Bibelwort entnehmen konnte! Würde das Bild wesentlich anders ausschauen, wenn die Aufgabe gelautet hätte, ein Festessen im Hause Cornaro oder Grimani darzustellen? Alle Kunst der Welt hilft nicht darüber hinweg, dass der erste Zweck, d. h. einen biblischen Vorgang sinnfällig zu machen, hier nicht erreicht worden ist.

Vollends diejenigen Szenen, die einen grossen Apparat von bewegten Figuren erfordern, werden eben dadurch unklar und unübersichtlich, dass der

Meister sich an kühnen Motiven nicht genug tun kann. Kein Maler hat so häufig, wie er, Gestalten im Fluge dargestellt; nicht zufrieden mit dieser eminent schwierigen Aufgabe, will er zugleich seine Herrschaft über Verkürzung zeigen, wobei dann immer, mag jede Schwierigkeit mit dem glänzendsten Geschicke überwunden sein, eine gequälte Figur und damit für den Beschauer eine peinliche Empfindung herauskommen wird (Beispiel: der heilige Markus, der den Sklaven befreit, im grossen Gemälde der venezianischen Akademie, Museum, Bd. V, Tafel 50).

Und wer vermag die Fülle der Gestalten seines jüngsten Gerichts (Santa Maria dell' Orto, Venedig), die Darstellung des Wunders der ehernen Schlange (San Rocco), die der Schlachtszenen oder gar im Paradiesbild des Dogenpalasts zu überschauen? Hier wird der Blick — voll Bewunderung gewiss — am Einzelnen haften bleiben. Dieses Fortissimo aber, immer und immer von neuem, kann nicht anders als abstumpfen: daher erklärt es sich, dass in der Tat selbst Tintorettos Hauptwerke wenig bekannt sind; keines anderen Meisters Schöpfungen, vielleicht mit einziger Ausnahme des ihm in gewissem Sinn verwandten Rubens, prägen sich so schwer dem Gedächtnis ein.

Tintoretto. Studie eines Ruderers.
Rom, Galerie Corsini.

Als Zeichner ist Tintoretto in Venedig eine Anomalie. Man darf von ihm sagen, dass er der einzige in dieser Malerschule gewesen ist, der einen eigenen zeichnerischen Stil ausgebildet hat. Im Gegensatz zu allen Venezianern hat er (relativ) viel gezeichnet; nichts könnte man denken, was für ihn charakteristischer wäre, als eben seine Studien. Tizian als Zeichner hat man mit seinen Nachahmern (Campagnola vor allem) verwechseln können; Tintorettos Blätter sind in ihrer Eigenart unverkennbar. Meist bestimmt, das Bewegungsmotiv einer einzelnen Figur festzulegen, behandeln sie Menschenform in jener Abbreviatur, die nur den allergrössten Künstlern aller Zeiten gelungen ist: sie vermitteln in wenigen Andeutungen den vollen Eindruck von Bewegung und Leben.

Da nun Tintoretto mit sichtlicher Vorliebe Form studiert hat, ja sogar programmatisch die Verschmelzung der Zeichnung Michelangelos mit dem Kolorit Tizians als Ziel seiner Kunst verkündet haben soll, so wird begreiflich, dass bei ihm, dem einzigen in seiner Schule, das Kolorit nicht die führende Rolle spielt. Man wird finden, dass die völlig eigenartige Farbengebung, die er frühzeitig ausbildet und fast wechsellos beibehält, ungemein geeignet ist, die formalen Ambitionen dieses Mannes in den Vordergrund treten zu lassen. Allerdings muss man mit einem Urteil über den Koloristen Tintoretto ungemein vorsichtig sein, denn die überwiegende Mehrzahl seiner Bilder ist stark nachgedunkelt; und was sich uns als Nokturno darstellt, als grossartige Harmonie, wo Hell und Dunkel miteinander ringt, so dass der Eindruck häufig phantastisch ist, mag einst, da es die Werkstatt seines Schöpfers verlies, nicht so gegensätzlich gewirkt haben.

Farbig reich, von leuchtenden, glühenden Tinten, sind eigentlich nur die frühesten der uns bekannten Arbeiten Tintorettos: das Markuswunder in der Akademie (von 1548) vor allem. Dieses Bild überstrahlt, durch die Vereinigung von lauter warmen Farben im Sonnenschimmer, im Raum der „Assunta" alles, was sonst venezianisches Kolorit zu leisten vermochte. Offenbar aber hat Tintoretto später nach jener grandiosen Einfachheit gestrebt, die Tizians Alterswerke in einen fast unbegreiflichen Gegensatz zu seinen einstigen Bestrebungen bringt. Wer will sagen, welcher von beiden hier voranging, und wieweit der Wetteifer, es dem anderen zuvorzutun, hier jene koloristischen Probleme enthüllte, die seitdem nie wieder die Maler haben ruhen lassen? Der historisch geschulte Blick wird nicht übersehen können, wie Tintorettos Malweise immer stärker impressionistisch wird; völlig bewundernswert bleibt die Sicherheit, mit der ihm die Hand gehorcht und

kühn und frei nie zuvor beobachtete Abstufungen hinsetzt. Es gehört zu den grossen Genüssen, an denen das Studium der Bilder Tintorettos reich ist, zu verfolgen, wie er das allmähliche Abschwächen der Farben behandelt, besonders wenn es sich um viele, hintereinander gesehene Figuren handelt, wie bei der Hochzeit zu Kana und verwandten Bildern.

Hierin, in dem Differenzierenkönnen Tintorettos, liegt das Geheimnis seiner nicht wieder übertroffenen perspektivischen Kunst. Dieser Art Probleme haben ihn ebenso gereizt, wie schwierige Bewegungsmotive; er hat sich immer von neuem an ihnen versucht. Kein Maler vor ihm hat so häufig schräge Einblicke in Binnenräume oder Strassenzüge gezeigt, und darin wieder die Gruppen schräg angeordnet. Hier wird immer sein Wunderwerk die Findung des Leichnams des heiligen Markus (in der Brera; vgl. Taf. 13) bleiben, der Einblick in den weiten Hallenraum mit den Sarkophagen an den Wänden. Die geheimnisvolle Beleuchtung, das Dämmerige in einem phantastisch-grossartigen Raum trägt wesentlich dazu bei, in dem Beschauer jene Stimmung hervorzurufen, in der das Wunderbare glaubhaft erscheint.

Denn wie er in der Wahl der Szenen stets besonders wirkungsvolle Momente hervorsucht, ist kein Maler so eigenartig in der Beleuchtung, die er zur Steigerung der Wirkung heranzieht. Die ältere Kunst hatte durchgängig ein mildes, gleichwertiges Tageslicht angenommen, und wenn Sonnenglanz wiedergegeben wird, so übergiessen die Strahlen alles in warmer Gleichmässigkeit. Giorgiones „Sturm" in der venezianischen Akademie, mit seiner herrlich-phantasievollen Behandlung erregter Natur, steht in der älteren venezianischen Malerei völlig isoliert; er selbst hatte, wenige Jahre zuvor, in der sogen. „Familie" (Museum Bd. VII, Taf. 26) solche Landschaftsstimmung für die Figuren des Vordergrunds nicht wirksam zu machen verstanden.

Tintoretto dahingegen überträgt von dem Schaffenssturm seines Innern auch auf die Natur. Fast auf allen seinen Bildern herrscht etwas wie Gewitterstimmung; am Horizont ballen sich Wolken; die Sonne geht gleichsam unter Kämpfen mit Sturm und Gewölk zur Neige. Man wird gut tun sich zu fragen, wie wesentlich z. B. bei den Kreuzigungsbildern Tintorettos dieser Aufruhr in der Natur den tragischen Moment steigern hilft.

Die schönsten Beispiele seiner grandiosen und einzigartigen Naturauffassung sind in der Scuola di San Rocco zu finden: jene zwei schmalen Hochbilder, auf denen er Magdalena und Maria Aegyptiaca in der Busse dargestellt hat (vgl. Taf. 14), und das Breitbild mit der Flucht nach Aegypten (Museum Bd. VII, Taf. 29). Hier sind Nacht und Tag in ihrem stets erneuerten Kampf wiedergegeben; weite Ausblicke, mit hochragenden Stämmen, mit See und Fluss, Hügel und Bergformen, die man, umsäumt von letzten Abendstrahlen, mehr ahnt, als sieht. Aus solchen Elementen lässt er die poetischsten Landschaftsbilder erstehen, die uns Italiens klassische Epoche hinterlassen hat.

Zwei Naturen, möchte man meinen, ringen in Tintoretto um die Vorherrschaft. Ein tiefwurzelnder Naturalismus besiegt zu Zeiten eine Phantasie, die dann doch wieder alle Dämme durchbricht und plötzlich unwiderstehlich dahinflutet.

Seine genialische Anlage veranlasst ihn, die Wundertaten zwar nicht auszuwählen — das taten die Auftraggeber —, aber ihnen dasjenige Moment zu entnehmen, das vom Alltäglich-Glaubhaften fernst abgelegen ist, und es durch äussere Hilfsmittel, vor allem der Beleuchtung, vollends dem Irdischen zu entrücken. Inmitten hinein aber bringt er Bewegungen, Gestalten, Gruppen, von elementarer Kraft in ihrer Naturwahrheit; und nicht allzu selten verweilt die schaffende Hand mit solcher Liebe bei diesen ihren Geschöpfen, dass eben sie als das Wesentliche in einer Komposition erscheinen.

Es begreift sich, dass ein Künstler von solch eindringendem Erkennen im Bildnisfach Grosses leisten musste; nie ist ihm die hervorragende Stellung auf diesem Gebiet bestritten worden. Doch bleibt er hier hinter dem grossen Rivalen Tizian zurück. Tintorettos Bildnisse sind, wenn man will, sachlicher; sie sind, möchte man meinen, treuer und erzählen oft mit wunderbarer Anschaulichkeit, wie die Jahre, die Sorgen und Leidenschaften untilgbare Spuren einem Angesicht eingeprägt haben. Bei solchen Einzelheiten, dem Momentanen, darum aber Vorübergehenden verweilt Tintoretto gern; daher die erstaunliche Lebenswahrheit, ja fast erschreckende Unmittelbarkeit seiner Bildnisse. Wie oft hat aber doch Tizian vermocht über die Erscheinung des Augenblicks hinauszugehen und im Bildnis ein ganzes Lebensschicksal festzuhalten! Nur von Tintorettos allerbesten Porträts, dem Luigi Cornaro im Palazzo Pitti vor allem, darf man sagen, hier komme der Meister Tizian nahe (vgl. Taf. 9). —

Dieser Mann nun, dem unersättliches Streben und gewaltiges Vermögen allein einen hohen Rang ausbedingen müssen, er war im Leben ein in sich Verschlossener. Sein Selbstporträt, das ihn in hohen Jahren darstellt, ist erhalten: niemand würde hier auf den Künstler raten; eher auf einen Gelehrten lässt die hohe Stirn schliessen, die Augen scheinen die eines Forschers. Eines aber liest man diesem bestbeglaubigten Dokument seiner Erscheinung ab, dass er ein Einsamer war, der im Innern seines Hauses ganz dem einen Zweck lebte, dem ihn sein

Genius geweiht hatte. Für ihn existierte die Welt nur insoweit, als sie ihm die äussern Vorbilder für die Gestaltenwelt in seinem Innern abgeben konnte, und so weit sie ihm die Mittel gab, diese in die malerische Wirklichkeit zu übersetzen.

Nur zu Zeiten tritt er aus der allen unzugänglichen Werkstatt hervor, wenn in Venedig die Rede geht, hier oder dort sei ein Auftrag zu vergeben. Da kennt dieser Mann, dessen Leben bescheiden war, — wie er z. B. äussere ihm angetragene Ehren ausschlägt — keine Rücksichtnahme. Hierin liegt der Grund zu scharfen Konflikten mit den zeitgenössischen Künstlern, von denen es wie ein Echo in den ursprünglichen Nachrichten von Tintorettos Leben wiederklingt. Wohl hatte er ein Recht zu solchem Auftreten, das stolze Recht auf Entwicklung seiner genialen Gaben: aber auch seine Gegner hatten ein Recht sich zu wehren, denn die Kampfesmittel, die er anwandte, waren mindestens ungewöhnlich. Die Brüderschaft von San Rocco wollte die Säle ihrer Scuola mit Malereien ausschmücken und beauftragte mehrere namhafte Künstler Entwürfe einzureichen. Die anderen, nach der Gepflogenheit, brachten zu der Sitzung ihre Zeichnungen mit, Tintoretto aber hatte bereits das Werk ausgeführt und an Ort und Stelle anbringen lassen. Die Mitglieder der Brüderschaft selbst gerieten in zornige Erregung: Tintoretto aber erklärte ruhig, wenn sie ihm die Arbeit nicht zahlen wollten, er schenke sie ihnen. Es entspricht dieser von Vasari überlieferten Geschichte, dass er wiederholt sich bei grossen Aufgaben erbot, seine Werke unentgeltlich, nur gegen Erstattung der Unkosten, herzugeben.

Da begreift man, dass die Geschädigten — unter ihnen war keiner von Tintorettos Rang — sich ereiferten und von Unwürde der Kunst und Schluderarbeit sprachen. Tintoretto kümmerte sich aber nicht um sie, und war nach wie vor nicht wählerisch in seinen Mitteln. Freilich: jedes niedrige Motiv lag ihm fern. Er wollte nichts als schaffen, schaffen in grossem Massstab, für die ersten Stätten in seiner Heimat. Wer sich ihm da in den Weg stellte, den bekämpfte er mit allen Mitteln. So gebot ihm sein Genius.

Es geht über alles Begreifen hinaus, was er in einem, freilich langen Leben vollbracht hat. Nur Rubens ist ihm hier vergleichbar. Er war etwa erst dreissig Jahre alt, als ein Zeitgenosse von ihm schrieb, er allein habe mehr gemalt, als alle anderen Venezianer zusammen. Dass nicht alles vollendet sein konnte, wie man es bis dahin in Venedig gewohnt gewesen war, dass er sich den eignen malerischen, ganz modern impressionistischen Stil schuf, der ihm das rascheste Arbeiten erlaubte, begreift sich leicht. Die aber daheim, die ihn hassten, sahen mit den scharfen Augen der Missgunst und rügten laut die Fehler, und aus ihrem Neid heraus wurden die Tadelworte geboren, die Vasari niederschrieb, und die man immer wieder hervorgesucht hat.

Dem Meister aber, der in Jugendjahren ein umgänglicher Mensch gewesen war, in der Musik excellierte, gern ein feines Witzwort formte, ohne dass der Ernst von seinem Angesicht wich, grub sich eine tiefe Falte der Menschenverachtung um den Mund.

Widerwillig klang die Bewunderung der Zeitgenossen; aber sie konnten es nicht verhindern, dass Tintorettos Kunst den Nachkommenden Vorbild wurde. Wie alle ganz aufs Persönliche gestellte Kunst, war ihre Wirkung verderblich; der Genius war mit Tintoretto dahingegangen, das Aeusserliche seines Stils musste zum Manierismus und zur Verrohung führen. Nur ab und an leuchtet, so in den Werken des jüngeren Palma, ein heller Funken, der beweist, dass das heilige Feuer Tintorettoscher Kunst nicht zugleich mit des Meisters Tod völlig verloschen war.

Damals, bald nacheinander, sind zwei der Grössten im Reiche der Malerei, in bewundernder Ehrfurcht vor Tintorettos Schöpfungen getreten und haben echte und nachwirkende Eindrücke mit in die Heimat getragen: aus Norden der eine, und das war Rubens; von Westen der andre: Velazquez.

Und dann folgt die Zeit, da man Tintoretto nicht mehr begriff; ebensowenig wie Michelangelo. Das französierende Geschlecht des späteren siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts vermisste an ihm, was ihnen Correggio zum Abgott machte. „Ja, wenn dieser Mann etwas Grazie besessen hätte," klagte de Brosses.

Allmählich und langsam ist für Tintoretto der Tag des Ruhms angebrochen. Ruskin hat in glänzenden Sätzen lapidarisch hingeschrieben, was die Menschheit an ihm besitzt.

Darum braucht man nicht ins Gegenteil zu verfallen und alles lobpreisen, was ein genialer Mensch von der Leidenschaft des Schaffens beseelt, dem Augenblick abrang. Er konnte, er wollte ja nichts, als seinem Ich Ausdruck geben: in Farben, in Gestalten, Phantasiegebilde, von Wahrheit erfüllt.

„Wir müssen uns hüten, sagt Goethe über Lord Byron zu Eckermann, das Bildende stets im entschieden Reinen und Sittlichen zu suchen. Seine Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? Alles Grosse bildet, sobald wir es gewahr werden."

Georg Gronau.

John Constable.

MIT der Mitte des 18. Jahrhunderts erlischt ganz allgemein die zeugende Kraft der Renaissance, die sie durch vier lange Jahrhunderte hindurch in glänzendster Weise an den verschiedensten Stellen durch die verschiedensten Mittel bewährt hatte. Sie erscheint völlig zu Ende, nachdem sie fast alle ihre Möglichkeiten durchlaufen hat, indem sie nacheinander den wichtigsten Kulturvölkern ihren besonderen Beitrag, der ihrer besonderen Veranlagung entsprach, abgerungen und der Gesamtentwicklung hinzugefügt hat, und was daher der Kunst innerhalb der alten Gleise allein noch übrig bleibt, ist die Wiederholung, der Manierismus, das alleinige Vorherrschen jener Kunstweisen, die die Renaissance seit ihrem Höhepunkte, der Hochrenaissance, schon immer begleitet haben, durch die noch immer wieder neuen Regungen der Zeit doch stets wieder in den Hintergrund gedrängt worden sind. Dagegen regt sich bald die Reaktion einer Zeit, die, wie andere Gebiete der Kultur beweisen, zu frisch und reich war, um zu versimpeln, vielmehr gerade jetzt sich anschickt, ein neues Zeitalter zu begründen, das sichtbar mit der französischen Revolution beginnt und noch in unseren Tagen nicht abgeschlossen ist. Die klugen, hellsehenden Geister der Zeit erkannten auch auf dem Gebiet der bildenden Künste die ganze Unnatur der Lage, den Stillstand, der Rückschritt bedeutete. Und so erhob sich der Kampf gegen den Manierismus und die Routine, indem auch diese Zeit ihre eigene, ihre besondere Kunst haben wollte.

Doch worin diese bestehen sollte, mit welchen Mitteln sie heraufzubeschwören, darüber war man geteilter Ansicht. Die einen wiesen von neuem auf jenen Jungbrunnen der Antike hin, der Europa schon einmal eine Kunst und zwar seine schönste, geschenkt hatte, die eben zu Ende gegangene Renaissance; sie wollten noch einmal auf einem Fundamente aufbauen, das schon eine ganze grosse Kunstentwicklung getragen hatte; die anderen wandten sich zur Natur, befragten diese noch einmal um ihren künstlerischen Inhalt und suchten auf diese Weise zu einer neuen Kunst zu gelangen.

Es ist bekannt genug, dass die Zurückweiser zur Antike vor allem Literaten waren, in erster Linie unser Winckelmann, denen sich dann gehorsame Künstler anschlossen, indess die Rückkehr zur Natur, von jenen kaum beachtet, durch Künstler selber erfolgte, denen das natürliche, angeborene Gefühl den natürlichen Weg wies. Es ist aber ebenso bekannt, dass jene Literaten zunächst siegten und dadurch der weiteren Kunstentwicklung einen Schaden zugefügt haben, die sie um etwa hundert Jahre zurückgeworfen hat. Die Bestrebungen eines Chardin, Gainsborough, Goya u. a., sie blieben vereinzelt und wurden von dem antikisierenden Strom der Zeit bald wieder völlig verschlungen, ohne dass sie eine Nachfolge oder Nachwirkung fanden, und erst der englische Landschaftsmaler John Constable, der um die Wende des 18. Jahrhunderts lebte, ist Ausgangspunkt einer von der Natur wieder ausgehenden Entwicklung geworden, die ohne Unterbrechung sich bis in unsere Zeit fortgepflanzt und zu dem geführt hat, was wir die moderne Richtung nennen.

Das ist die grosse Bedeutung dieses bei uns noch so wenig gekannten englischen Malers, das der Grund, warum man den Vater der modernen Landschaft auch den Vater der modernen Kunst schlechtweg nennen muss. Von ihm zuerst wieder ist in voller Stärke jener frische Naturalismus ausgegangen, der allein eine krank und alt gewordene Kunst wieder gesunden kann und hat sich dann fortgepflanzt, nicht in seinem Heimatland selber, in dem man seine Bedeutung nicht verstand, auf dem Kontinent, in Frankreich, in dem dann überhaupt die ganze weitere Entwicklung zum Modernen vor sich geht, um schliesslich alle Kulturvölker Europas sich zu gewinnen und von jenem Bann zu befreien, unter dem sie in langer, leerer Nachahmungssucht der Antike geschmachtet hatten. Das ist ihnen bekanntlich z. T. erst ziemlich kürzlich gelungen.

Dass gerade Constable zu diesem Ziele gelangte, liegt einerseits in seiner späteren Zeit, die dem neu heraufbeschworenen Manierismus des Klassizismus schon kritischer gegenüberstand, da sie bereits einen Teil seiner Früchte gesehen, dann in der grösseren Entschlossenheit und Rückhaltlosigkeit seiner Rückkehr zur Natur. Alle Bestrebungen seiner Vorgänger waren in dieser Beziehung mehr oder weniger Halbheiten gewesen. Es steckte in ihnen bei aller Frische und Eigenart doch immer noch ein Stück Tradition, das sie den Alten oft näher bringt, als den Modernen. In Constables echtesten Werken jedoch ist alles neu,

eine vollständige Abkehr von aller bisheriger Kunstweise, um ein ganz neu Geschautes mit neuen Mitteln darzustellen. Das hat ihm seine Ueberlegenheit gegeben gegenüber seinen Vorgängern, das auch die Kraft, Anhänger und Gefolgschaft zu finden.

Wie ist Constable zu dieser Kraft gelangt? Und wie ist es überhaupt gekommen, dass England, das sonst so wenig Eigenes zur Kunstentwicklung Europas beigetragen hat, gerade in diesem Moment allgemeinen künstlerischen Versagens denjenigen Künstler hergeliehen hat, mit dem wieder eine neue Kunst beginnt?

Es ist vor allem das echt englische Naturgefühl Constables in Verbindung mit der nicht minder echten englischen Kritik gewesen, das jene auffallende Tatsache zuwege gebracht haben dürfte. Die Stärke des englischen Naturgefühls ist bekannt genug. Der kultivierte Engländer kann ohne Natur kaum auskommen. Er hat zwar zuerst die moderne Gross- und Millionenstadt gegründet, aber er hat auch zuerst wieder den Zug zum Lande zurückgenommen. Sein Ideal ist heute das Landleben, das ruhige Leben in ihm, das Verwachsen mit ihm. Der Adel ist noch heute nur Gast in der Stadt, der bessere Bürger zieht, wenn irgend er nur kann, vors Tor; wer in der Stadt bleiben muss, bringt wenigstens die Blumen in sein Haus. Auch seine Religion verquickt er gern mit diesem Elemente, wenn er seine Kirchen auf grüne Rasen setzt oder sie hinter Büschen und Bäumen verbirgt. In Constable war das Naturgefühl eigentliches Lebenselement geworden, es durchdrang sein ganzes Tun und Sinnen. Es war zunächst religiöses Gefühl, ein Durchsetzen der ganzen Natur mit Gott, der aus dem kleinsten Grashalm seine Wundermacht offenbart und darum gleichzeitig zu seiner wie der Natur Anbetung zwingt. Es war zugleich Heimatsliebe, so stark und leidenschaftlich, wie sie bisher wohl kein anderer Künstler empfunden hatte. Sie ist die eigentlich treibende Kraft seiner Kunst: die Liebe zur Heimat, die Sehnsucht nach ihr, wenn er von ihr fern ist, hat ihm den Pinsel in die Hand gedrückt, um dauernd ihre Eindrücke festzuhalten, und da er hierbei sehr bald die Entdeckung machte, dass er ihre Wahrheit, sowie er sie sah und empfand, in keiner Weise traf, wenn er sie malte nach den Bildern und Rezepten der alten Meister, so war die Auflehnung gegen diese da und fand die Kraft, im Anblick der Natur sich eigene Wege zu suchen, die völlig neu waren und bahnbrechend wirken mussten. Damit hatte Constables Lebenswerk begonnen, damit war der allein Heil bringende Rückweg zur Natur gefunden.

Ganz leicht ist freilich auch Constable dieser grosse Schritt nicht geworden. Nur in Etappen und tastend ist Constable zu seinem Ziele gelangt. Constable war seiner ganzen Natur nach keine Erfindernatur, kein Stürmer und kein Dränger. Er war ungemein gutherzig, mildtätig, fromm und anhänglich; daneben ein viel zu grosser Künstler, als dass er in den Werken der grossen Alten nicht das bleibende Gute gesehen und bewundert hätte, ja er, der Reformator der Kunst, liebte jene z. T. so leidenschaftlich, dass er sie sammelte und selbst später noch kopierte, als er schon seine eigenen Wege gefunden hatte, und gerade diese Bewunderung der grossen Vergangenheit, die zur Pietät zwang, hat seinen Willen gelähmt und den Vollzug der grossen Tat, die er als die Aufgabe seines Lebens gar bald erkannte, stark verzögert.

Constables Leben ist daher zunächst ein Kampf mit sich selber gewesen, dann gegen seine Umgebung. Im Jahre 1774 als Sohn eines wohlhabenden Müllers in East-Bergholt in Suffolk geboren, in reizvoll idyllischer Gegend mit grünen Wiesen, sanften Abhängen, malerischen Hütten und Ortschaften, seltsamer Weise auch nicht fern von jener Stätte, wo Gainsborough, der erste grosse Landschaftsmaler Englands zur Welt gekommen war, sollte Constable zunächst den praktischen Beruf seines Vaters fortsetzen. Doch zu mächtig regte sich in ihm von Anfang an die Liebe zur Natur, der Drang zur Kunst, und nach mancherlei Kämpfen, nachdem er zunächst sich selbst dilettantisch versucht hatte, setzte er es endlich durch, dass er nach London ziehen und seine Begabung zur Kunst erproben durfte. Hier trat er zunächst bei einem Landschaftsmaler ohne Namen in die Lehre, ward dann aber in die Akademie, die damals unter der Leitung des bekannten Historienmalers West stand, aufgenommen. Doch die Verbindung mit den Künstlern seiner Zeit ist für Constable durchaus bedeutungslos gewesen. Zu manieriert erschienen sie, um dem künftigen Reformator der Landschaft auch nur das geringste bieten zu können. Um so einflussreicher dagegen wurden für ihn die grossen Landschafter der Vergangenheit, vor allem Ruysdael und Gainsborough, namentlich letzterer. „Es kommt mir vor, als wenn ich Gainsborough in jeder Hecke, in jedem Baume sähe," so schrieb er damals. Es war das heimatliche Element, das ihn in dessen Landschaftsbildern anzog.

Doch schon in dieser Zeit regt sich in ihm der Reformator. Im Jahre 1802, nachdem er bereits sieben Jahre in London sich vorbereitet hatte, stellte er hier eine Landschaft aus, die durch ihre besondere liebevolle Naturwiedergabe aufgefallen zu sein scheint; im gleichen Jahre fasst er den Entschluss zu eigener Selbständigkeit und unbeirrter Wiedergabe der Natur. „Die letzten Jahre, so schrieb er damals, bin ich immer hinter Gemälden hergerannt und habe die Wahrheit aus zweiter Hand gesucht.

Ich habe mir nicht die Mühe gegeben, die Natur mit derselben Höhe des Geistes wiederzugeben, mit der ich begann, vielmehr versucht, meine Arbeiten so zu gestalten, dass sie aussahen, wie die anderer Leute. Jetzt habe ich mich entschlossen, diesen Sommer keine müssigen Besuche mehr zu machen, noch meine Zeit Durchschnittsmenschen zu opfern. Ich will nach Bergholt zurück und dort versuchen, in einfacher und ungekünstelter Manier die Szenen der Natur, die mich fesseln, zu malen . . . es ist Platz genug für einen natürlichen Maler. Der grosse Fehler des Tages ist Bravour, das Streben über die Natur hinauszugehen. Die Mode hat und wird ihre Zeit haben, aber Wahrheit wird in allen Dingen dauern und kann allein Anspruch auf die Nachwelt haben." Damit hatte sich Constable das Programm für die Zukunft aufgestellt.

Freilich, bevor es zur Tat wurde, verging noch eine ganze Zeit. Zufällige Reisen ins Gebirge und an die See entfremdeten ihn vorübergehend seiner Heimat und seinem grossen Vorhaben. Daneben galt es Geld verdienen, wodurch der Landschaftsmaler vielfach zum Porträtmaler wurde. Eine unglückliche Liebe kam hinzu, und so vergehen wiederum zwölf kostbare Jahre, in denen Constable keinen Schritt weiter kommt, ja Werke malt, die heute kaum Beachtung verdienen.

Endlich, im Jahre 1814, in seinem vierzigsten Lebensjahre, ist der grosse Wendepunkt seines Lebens und die Geburtsstunde der modernen Malerei gekommen: jetzt geht er wirklich hinaus in die Natur und malt hier ein Bild ganz im Freien. Es ist sein boat-building genanntes Werk, das erste völlige Plein-airbild wohl, das gemalt worden ist. Und nun ist der erste Schritt getan, es gibt kein Zurück mehr und Constable ist nun immer nur er selbst geblieben, den Blick vorwärts gerichtet nach neuen Wegen, zu neuen Zielen, nicht mehr nach dem, was hinter ihm liegt und abgestanden erscheint.

Doch es fehlt auch bald der eigentliche Fortschritt, da Constable schnell erreicht hat, was er will, da alles schon vorher in seinem Kopfe fertig war, was er jetzt in die Tat umsetzt, und darum fast nur noch technisch zu bewältigen bleibt. Constable hat daher von nun an keine eigentliche Entwicklung mehr gehabt. In seinen letzten Jahren — er starb im Jahre 1837 — macht sich sogar ein Nachlassen in seiner Kraft bemerkbar. Was aber nun Constable nach seiner grossen Wandlung neues gibt, sind zunächst die Motive seiner Heimat und der anderen Stätten, die er malte, zu denen er aber meist irgendwelche persönliche Beziehungen hatte. Es ist in der Hauptsache das flussdurchzogene Hügelland Suffolks, die wellige Hampsteadheath bei London, in der Constable im Sommer lebte, und das Meer, besser gesagt die Seeküste. Aber wichtiger als die Wahl dieser Motive ist schon ihre Auffassung, die Intimität ihrer Wiedergabe, zu der nur gelangt, wer aufs engste mit ihr verwachsen, ihr ganzes Leben und Weben kennt. Alles bekommt hierbei einen idyllischen, echt ländlichen Charakter, obwohl Constable die Wohnstätten der Menschen und diese selbst durchaus nicht flieht, vielmehr ohne sie als Belebung die Natur sich nicht vorzustellen mag. Aber alles dies verwächst unauflöslich mit einander: die Hütten und Ortschaften verschwinden im dichten Grün der Vegetation, die Menschen und Tiere gehören völlig dem Lande an und geben sich in ganz ländlichen Beschäftigungen. Hauptsache aber ist und bleibt in seinen Landschaften die Vegetation, die üppig sprossende, sich stets wieder erneuernde des englischen Feuchtigkeitsklimas, die jedem Fremden hier so bald als der Hauptreiz des Landes auffällt. Constable war ein leidenschaftlicher Freund der Bäume, er liebte sie in der vollen Pracht ihrer Blätter oder auch als Knochengerüst mit den charakteristischen Linien des Geästes. Zahllose Zeichnungen hat er von ihnen gemacht. Wo immer er nur kann, bringt er sie im Vordergrund als Kulissen an. Er hat in dieser Beziehung von Claude Lorrain und Poussin gelernt, aber er verfährt weniger schablonenmässig als diese, er findet für sie immer neue ungezwungene Motivierungen. Damit ist Constable aber der erste wahre Verkünder der englischen Landschaft geworden, der kaum einen besseren Nachfolger in dieser Beziehung gefunden hat.

Doch durch die Wahl der Motive ward Constable nur ein Ergänzer der bisherigen Landschaftsmalerei, durch die Auffassung derselben und damit der Natur überhaupt erst jener Erneuerer und Neuerer, als welchen ihn die Kunstgeschichte kennt, ein Erneuerer zum ersten Male wieder, seitdem vor etwa zweihundert Jahren die Holländer eine eigene Landschaftsmalerei begründet hatten, ein Neuerer, indem er jetzt Dinge in der Natur sieht, die keiner bisher gesehen oder in seiner künstlerischen Bedeutung erkannt zu haben schien.

Auf diese Weise entdeckte er zum ersten Male wieder in der Natur die Frische der Farben in der Malerei, die Falschheit der sogenannten „Galerietöne", die teils eine unbeabsichtigte spätere Verdunklung, teils eine zu künstlerischen Zwecken beabsichtigte war. Er zuerst sah und gab in seinen Bildern die Natur wieder ausgesprochen grün, in jenen warmen gediegenen Tönen, die etwa der erste Sommer zeigt, noch nicht in jenen raffinierten Nuancen, die später unter den „Modernen" beliebt wurden. Es war ihm diese normale Stimmung damals noch neu genug, um volle künstlerische Befriedigung daran zu finden; sie erschien vielleicht auch seinen durch die alten

John Constable, Landschaftstudie.
London, South Kensington Museum.

Meister anfangs stark erzogenen Augen harmonischer und geschmackvoller, als jene auf bestimmte Effekte ausgehenden Einzelstimmungen, die eine spätere Zeit und auch die unserige so stark bevorzugt.

Und dann entdeckte er weiter in der Natur die Elemente der Luft und des Lichts, die künstlerische Bedeutung der ganzen Atmosphäre für alle Dinge in der Natur, die für ihn grösser ward, als sie für irgend einen seiner Vorgänger gewesen zu sein scheint. Sie ward ihm das Element, das erst ihre jedesmalige Erscheinung bestimmte und daher an erster Stelle in der Wiedergabe der Natur berücksichtigt werden musste. Licht und Luft durchdringt daher seine ganzen Bilder, sie sind die trennenden Elemente, indem sie die Einzelheiten scharf gegen einander zurücksetzen, und doch wieder die verbindenden, indem sie alles in einer Harmonie wieder vereinen; sie geben seinen Naturdarstellungen erst das richtige Leben, das überzeugende Aussehen. Von ganz besonderer Bedeutung wird hierbei für ihn der Himmel, jenes gewaltige Stück der Natur über uns, das in dem regenreichen Klima Englands doppelt die Blicke auf sich lenkt. Die Wiedergabe des Himmels wird für ihn ebenso wichtig, wie die der Erde, zuweilen sogar wichtiger. Viele Skizzen von ihm sind daher auch erhalten. Eins aber vermied Constable auch hier wieder: die Wiedergabe des Aparten, des Einzelfalles. Ein „Stimmungsmaler" ist Constable in seinen Bildern noch nicht gewesen, da auch hier wieder das Typische des Neuheitsreizes noch genug bot.

Doch alles, was hier geschildert ward, zeigt Constable den Bildermaler. Der Skizzierer erscheint als ein ganz anderer; denn noch ist die neue Kunst, die Constable gebührt, zu befangen, um schon alles, was in der Natur entdeckt wird, auch schon im abgerundeten Bilde wiederzugeben. In seinen Skizzen jedoch, die sich erfreulicher Weise als geschlossener Nachlass im South-Kensington-Museum erhalten haben, wenn man hier, wo er ganz den Neigungen der jedesmaligen Stunden folgt, die apart farbigen Wiedergaben der Natur, die Lichtstudien, die abgestuften Raumdarstellungen, die ausgesprochenen Stimmungsbilder verfolgt, erkennt man erst ganz die modernen Augen, mit denen Constable die Welt sah, erkennt man erst, wie sehr er auf die kommende Zeit hinweist. Sie sind die reinsten Offenbarungen seines Neuerungsgeistes gewesen, zu seiner Zeit jedoch, wie merkwürdiger Weise auch jetzt noch, wenig beachtet und darum für die Weiterentwicklung der Kunst bedeutungslos geblieben. Doch seine Bilder genügten schon, um weiteren Kreisen den Mut zu neuen Taten zu geben und jene Kunst zuwege zu bringen, in der unsere Zeit ihren eigenartigsten und wahrsten Ausdruck gefunden hat und die darum als das eigentliche wertvolle Resultat der Kunst unserer Zeit anzusehen ist.

Ernst Zimmermann.

Casp. Dav. Friedrich. Mondlandschaft am Strande.

Oelgemälde. — Lützschena, Sammlung des Baron Speck von Sternburg.

Caspar David Friedrich.

An der Landschaft ist die Malerei des XIX. Jahrhunderts zur Lösung des Problems gekommen, das sie am tiefsten beschäftigt hat. Dabei bietet freilich die Geschichte der Landschaftsmalerei während dieses Zeitraums nicht das Bild eines gleichmässig sich verbreiternden Stromes, die Quelle aber ist sichtbar genug, sie liegt fast genau auf der Grenzscheide des Jahrhunderts.

Die Literatur als die leichter bewegliche Ausdrucksform von Gedanken und Empfindungen zeigte den Weg. Gerade zu der Zeit, als Goethe in Rom seinen Traumnachen mit den Fasanen belud, die den Freunden in der Heimat dann so wenig munden wollten, hat Wilhelm Heinse im Ardinghello die Landschaft für die Poesie gewonnen. Jean Paul ging auf demselben Wege fort. Heinse bedurfte noch der Reize des Südens, Jean Paul ist ganz in der Heimat heimisch. „Die Landschaft stieg bald rüstig auf und ab, bald zerlief sie in ein breites ebenes Grasmeer, worin Kornfluren und Raine die Wellen darstellten und Baumklumpen die Schiffe. Rechts im Osten lief wie eine hohe Nebelküste die ferne Bergkette von Pestitz mit, links im Abend floss die Welt eben hinab, gleichsam den Abendröten nach.“ Das ist ein ganz einfaches Landschaftsbild — in der Literatur.

Die Romantiker mit ihrem wachen Interesse für die bildende Kunst, geben der Sache dann eine neue Wendung, indem sie die Brücke zur bildlichen Darstellung der Landschaft hinüberzuschlagen versuchen. Viel Unklares und Halbfertiges steht da unvermittelt neben überraschend klaren Einsichten und hellseherischen Blicken in die Zukunft.

Und endlich die Künstler selbst. Am tiefsten von allen hat sich der Hamburger Philipp Otto Runge in das Problem hineingedacht. In dem sekularen Bewusstsein auf einer Grenzscheide der Kunstentwickelung zu stehen, fasst er die ganze Vergangenheit in eine Hand zusammen, um mit der andern das Ziel der neuen Epoche zu bezeichnen: „. . . Alles ist luftiger und leichter als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiss nicht, wie es anzufangen? Sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterei, wenn man so will — nicht

auch ein höchster Punkt zu erreichen? Der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen?“ Bisher haben die Künstler danach gestrebt „in den Menschen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkräfte zu sehen und auszudrücken ... Die Landschaft bestände nun natürlich in dem umgekehrten Satze, dass die Menschen in allen Blumen und Gewächsen, und in allen Naturerscheinungen sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“ Man kann kaum einfacher und bestimmter den springenden Punkt bezeichnen. Friedrich hat Runges Forderungen eingelöst.

Caspar David Friedrich ist im Jahre 1774 in Greifswald geboren. Noch jetzt leben Nachkommen der Familie dort in einem alten Doppelgiebelhause am Markt. Das abgelegene stille Städtchen, dessen Silhouette, beherrscht von dem wuchtigen Marien- und dem schlankeren Nikolaiturm, auf mehreren von Friedrichs Gemälden auftaucht, hat in seiner Abgeschlossenheit manchen Zug aus der Grossväterzeit bewahrt. Immer noch bestimmt nicht der moderne Dampfer, sondern das alte Segelschiff mit seinem malerischen Mast- und Rahen- und Takelwerk den Charakter des Hafens.

Ein unseliges Ereignis greift erschütternd in das erste Leben des Knaben ein: der Bruder findet beim Eislauf vor seinen Augen den Tod. Es heisst, die beständige Erinnerung daran habe den Aufenthalt in der Heimat für Caspar David unerträglich gemacht. Er ist später oft, aber immer nur besuchsweise und vorübergehend nach Greifswald zurückgekehrt.

Zunächst bezog er die Kopenhagener Akademie, doch ist näheres über diese Zeit (1794—98) nicht bekannt. Im Jahre 1798 siedelte er nach Dresden über.

Dresden war um die Wende des Jahrhunderts ein Mittelpunkt regen literarischen Lebens. Die Häupter der romantischen Schule, die beiden Schlegel, Schelling, Novalis, Tieck gaben sich hier ein Stelldichein. Tieck hat schon damals mehrere Jahre in Dresden gewohnt und um ihn sammelte sich ein Kreis junger Künstler, anregend und angeregt. Auch Friedrich blieb nicht unberührt von den Ideen, die hier lebendig wurden, aber seine schwerblütige, ausgesprochen flachländische Art war nicht zu jugendlicher Geselligkeit geschaffen. Er zog nach Loschwitz hinaus, um in der Einsamkeit der freien Natur das innere Gleichgewicht zu finden. Ohne Unterstützung aus der Heimat war er anfangs genötigt, seinen Unterhalt durch Kolorieren schlechter Dresdener Prospekte zu suchen. Auch die wenigen Radierungen von seiner Hand scheinen in diese frühe Zeit zu gehören. Das einzige datierte Blatt wenigstens (eine Landschaft mit hohen, oben durchbrochenen Felsen) trägt die Jahreszahl 1800. Friedrichs Ruf begründeten dann die Sepiazeichnungen, die er von den sommerlichen Studienfahrten aus Pommern und Rügen heimbrachte. Nun machte ihn die Berliner Akademie zu ihrem Ehrenmitglied (1810) und seit dem Jahre 1816 gehörte er auch der Dresdener Akademie als Lehrer an. Um dieselbe Zeit machte er seinem Junggesellenleben ein Ende. Er heiratete ein sehr viel jüngeres Dresdener Bürgermädchen, „eine einfache stille Frau, die ihm nach und nach einige Kinder gebar, übrigens aber sein Leben und sein Wesen in nichts änderte“. Ihn selbst schildert ein vertrauter Freund als eine „scharf gezeichnete norddeutsche Natur, mit blondem Haar und Backenbart, einem bedeutenden Kopfbau und von hagerem, starkknochigem Körper“. Er trug „einen eigenen melancholischen Ausdruck in seinem meist bleichen Gesicht, dessen blaues Augenpaar so tief unter dem stark vorspringenden Orbitalrande und buschigen ebenfalls blonden Augenbrauen verborgen lag, dass darin schon der Blick des die Lichtwirkung im höchsten Grade konzentrierenden Malers sehr charakteristisch sich erklärt fand“. Fast nie sah man ihn unter Menschen, aber die Kinder fühlten mit instinktiver Sicherheit das innerlich Zarte dieser verschlossenen Seele heraus und ihnen gehörte sein ganzes Herz. Wilhelm von Kügelgen weiss in seinen Lebenserinnerungen allerliebst davon zu erzählen.

In den letzten Lebensjahren lähmte körperliche Schwäche die Arbeitskraft. Als Fünfundsechzigjähriger ist Friedrich am 7. Mai 1840 in Dresden gestorben.

Oft kehrt in den zeitgenössischen Beurteilungen von Friedrichs Gemälden die Klage über ihre Unverständlichkeit, über die Dunkelheit der in ihnen waltenden symbolischen und allegorischen Beziehungen wieder. Wir heute verstehen das kaum noch. Wir müssen uns aber daran erinnern, dass man nicht gewohnt war, unmittelbar in der Natur zu lesen und an dem dargestellten Natureindruck allein sich genügen zu lassen. Was damals fremd anmutete, ist uns natürlich geworden. Wir haben in diesem Jahrhundert der Landschaftsmalerei so tief gelernt in alle Naturerscheinungen uns selbst und unsere Empfindungen hineinzusehen, dass wir ihre Stimmungen wie unsere eigenen verstehen. Aber wenn es irgend nötig wäre, so zeigen diese Klagen, wie gross der Schritt war, den Friedrich, wenigstens in Deutschland, zuerst tat.

Die Prospektmalerei beherrschte das ganze 18. Jahrhundert. Im letzten Grunde unter dem Einfluss Rousseauscher Ideen war diese erste bewusste Wendung von der reinen Ideallandschaft zur gegebenen Natur erfolgt. Bestimmt Gesehenes soll nun den Vorwurf für den Landschaftsmaler bilden. Aber

gleich im Entstehen stellt sich dieser sehr gesunden Strömung die klassizistische Lehre von der Minderwertigkeit der ganzen Gattung in den Weg. Das Resultat ist ein Kompromiss. Die Idealität, die der einfachen Landschaft abgesprochen wird, soll durch den hohen Charakter der dargestellten Gegend auf andere Weise in den Rahmen gebracht werden. Daher die unzähligen Veduten der berühmten Stätten Italiens. Wo man aber wirklich diesen Schleichweg vermeidet, fällt man immer wieder in die alte kompositionelle Gebundenheit und in das alte Steigern und Erhöhen der Naturformen zurück. Noch in Ludwig Richters frühen Landschaften spukt das grossartige Inszenierungsrequisit der Seitenkulissen nach. Wir haben heute den Eindruck, dass diese Bilder nicht allein durch die Freude an der blossen Naturerscheinung und die geheimnisvolle Beziehung zwischen ihr und der Seele des Künstlers ins Leben gerufen sind.

Gerade das aber gab Friedrichs Landschaften ihren vollkommen neuartigen Reiz. Seine Motive sind die denkbar schlichtesten. Der namenlose Strand des Meeres, das namenlose Gebirge, namenlose Hänge, Wiesen und Klippen. Er hat auch seine Heimatstadt Greifswald gemalt. Aber was ist Greifswald? Wir sehen die ferngerückte malerische Silhouette im weichen Mondnebel oder im Morgenduft vorgelagerter Wiesen. Eine namenlose Stadt.

Die eigentliche Bedeutung liegt eben überhaupt nicht in den an sich gleichgültigen Motiven, sondern darin, wie jedesmal der bestimmte Natureindruck sich durch die Seele des Malers im Bilde spiegelt. „Die Maler, sagt Friedrich, üben sich im Empfinden, im Komponieren, wie sie es nennen. Heisst das nicht etwa mit andern Worten, sie üben sich im Stückeln und Flicken? Ein Bild muss nicht erfunden, sondern empfunden sein.“ — „Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zu Tage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf Andere, von Aussen nach Innen.“ Das ist romantisches Empfinden. Wenn die ersten Romantiker alles, Poesie, Liebe, Freundschaft „bis zur Religion treiben“ wollen, so besagt das eben dasselbe, was Friedrich für seine Kunst fordert. Alles soll aus dem tiefsten Grunde inneren Erlebens herausentwickelt werden. —

So schlicht wie die Erfindung des inhaltlichen Motivs auf Friedrichs Gemälden ist, so einfach ist die Ordnung der Dinge auf dem Bildfelde. Seiner flachländisch schwerblütigen Natur gemäss bevorzugt Friedrich das Breitformat. Im einzelnen sind die Bilder nach der naiven optischen Beobachtung mit entschiedener Betonung der Mitte aufgebaut. Schon Friedrichs Freund Carus hat seine Bemerkungen darüber gemacht. Das Bild, sagt er, ist ein fixierter Blick; das gewöhnliche umschauende Sehen kennt keine Konzentration der Massen und des Lichts, der festgeheftete Blick dagegen zeigt in der Mitte des Sehfeldes, im Schnittpunkte der Sehachsen die grösste Deutlichkeit. In dieses Zentrum optischer Bestimmtheit ordnet Friedrich, wo er sie überhaupt gibt, fast regelmässig auch die Figuren ein. Man mag das etwas primitiv finden. Wir werden daran erinnert, dass wir am Anfange einer Entwickelung stehen.

Eine grosse Zahl Friedrichscher Landschaften bietet nichts als das reine Naturbild. Wo Friedrich aber Menschen und menschliche Dinge in seine Bilder hineinstellt, sind sie unmittelbar aus der Natur der Landschaft heraus erfunden. Sie bringen keinen neuen Gedanken hinzu, und es ist nichts als ein Spott über sein Publikum, das überall nach geheimen Beziehungen suchte und durchaus über das im Bilde gegebene hinauswollte, wenn Friedrich von den beiden Männern, die (auf dem Dresdener Bilde) in die Mondnacht hinaussehen, sagte: „Die machen demagogische Umtriebe.“ Die Figuren sind auch hier nur der letzte Exponent der landschaftlichen Stimmung, in dem gleichen Sinne, wie man das von Böcklins Erfindungen gesagt hat.

Selten hat Friedrich den hellen Tag gemalt. Die Dämmerung, früh vor dem ersten Morgenlicht und spät nach dem Untergehen der Sonne, war auch im Leben sein Element. Wie er da die Dinge sah, so hat er sie daheim in seinem stark beschatteten nackten Atelier, das „Jean Paul dem ausgeweideten Leichnam eines toten Fürsten hätte vergleichen können“, in unermüdlicher brütender Arbeit in den Rahmen gebracht.

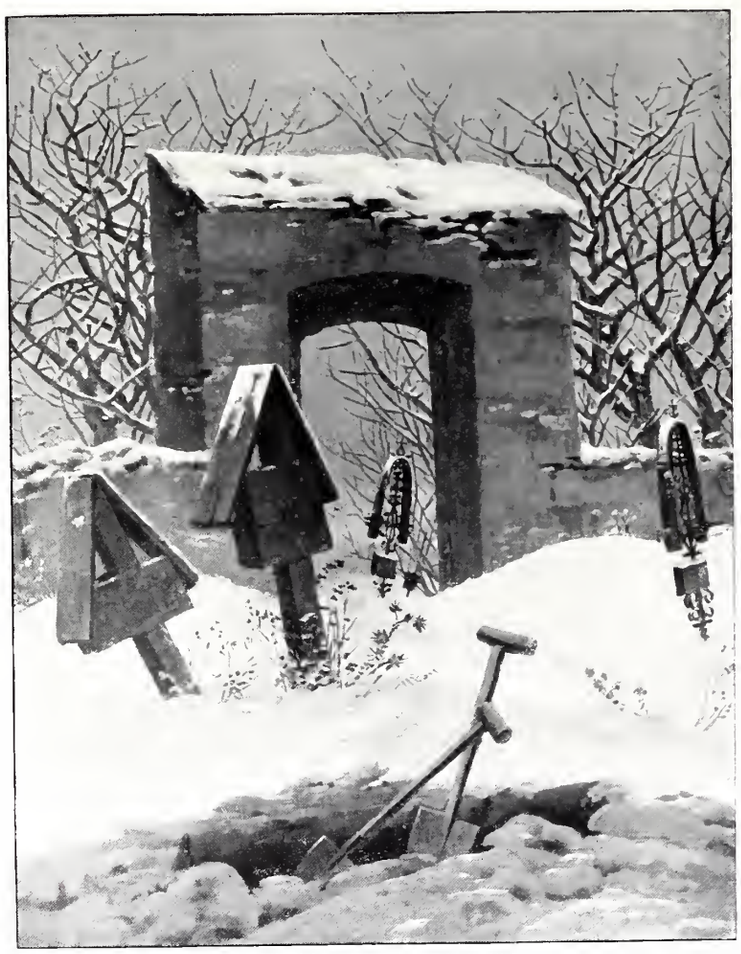
Am vollkommensten aber hat er die Nacht geschildert. Friedrich spottete selbst über seine Liebe zum Monde und meinte dann wohl im Scherz, wenn die Menschen nach ihrem Tode in eine andere Welt versetzt würden, so käme er sicherlich in den Mond. Vielleicht muss man die Heimat des Malers kennen, dieses wenig bewegte Land, dessen Linien nirgends laut sprechen, aber oftmals zum Mitempfinden ihrer dumpfen Schwermut auffordern, und man muss einmal hier am Strande gestanden haben, wenn das stille Meer beim Hereinbrechen der Nacht und im vollen Mondlicht breit zum Horizont hinausflieht, um zu empfinden, wie fest diese Gemälde mit dem Charakter des Landes verwachsen sind. Ludwig Richter hatte nicht recht, wenn er hier von Sentimentalität sprach.

Es hat wohl nie eine Zeit gegeben, wo die Landschafter gar keine Studien unmittelbar vor der Natur gemacht hätten. Das Unterscheidende liegt nur darin, in welchem Masse die akademische Konvention ihre Schleier vor die Augen legt und auf der

zeichnenden Hand lastet. Friedrich ist so gut wie ganz Autodidakt, auch in seinen Studien, deren es eine grosse Zahl prachtvoller Blätter gibt. Unser Auge ist durch den flotten malerisch abbrevierenden und zusammenfassenden modernen Stil, der auch in der Studie die temperamentvolle Handschrift fast etwas aufdringlich sprechen lässt, einseitig geworden. Es fällt uns anfangs schwer, Friedrichs höchst sorgfältig durchgearbeitete Blätter zu geniessen. Allein, wenn man sich in diese liebevoll gezeichneten und getuschten Details vertieft und dann sieht, wie das Kleine und Einzelne sich zusammenschliesst und den grossen Linien unterordnet, so wird man gerade hier einen starken Eindruck dieser einzigartigen Persönlichkeit erfahren.

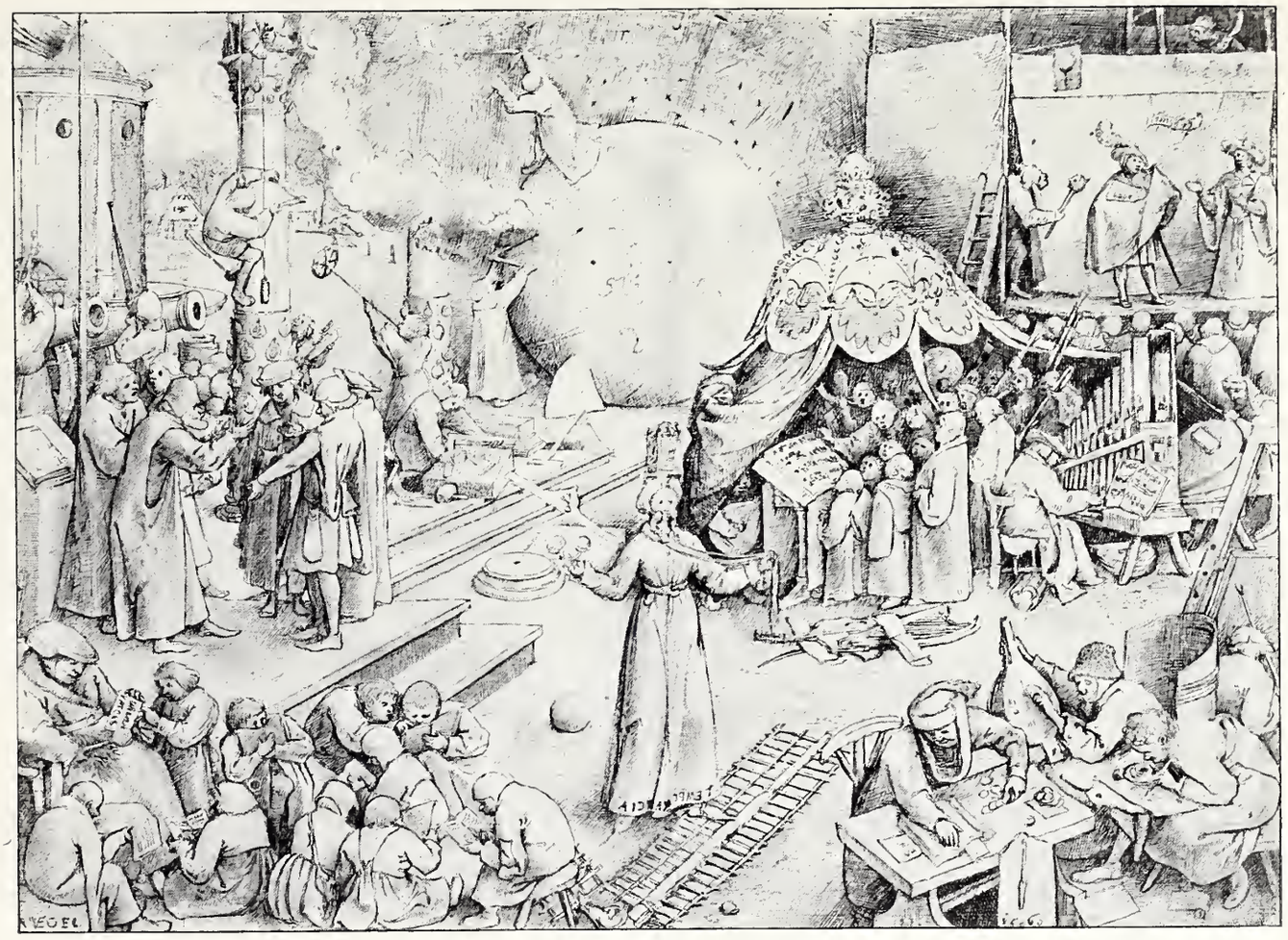
Im Jahre 1820 hielt sich Cornelius ein paar Tage in Dresden auf und hat damals auch Friedrich aufgesucht. Ein Augenzeuge schildert das Zusammentreffen. So hoch hinaus habe er nicht hoffen können, meinte Friedrich, er „war in seiner einfachen kindlichen Weise gar liebenswürdig, ganz Freude und Demut. Er setzte sich zu uns auf die Erde, war nicht zu bewegen, einen andern Platz einzunehmen. Muss doch ein Bissel meine Ergebenheit zeigen, sagte er in seiner treuherzigen pommerschen Mundart.“ Gern wüssten wir, was der grosse Historienzeichner damals zu den kleinen Tafeln des Landschaftsmalers gesagt hat. Der Erzähler hat versäumt, es uns zu überliefern. —

M. Sauerlandt.



Casp. Dav. Friedrich. Friedhof.

Oelgemälde. — Lützschena, Sammlung des Baron Speck von Sternburg.



P. Bruegel. Die Mässigkeit.
Federzeichnung, dat. 1560. Rotterdam, Boijmans Museum.

Pieter Bruegel.

AUS jeder Schöpfung Jan van Eycks, ja aus jeder Einzelheit in einem seiner Werke, jedem Kopfe, jeder Hand, lässt sich die Grösse und die historische Bedeutung des Meisters demonstrieren. In jedem Teile ist die höchste Meisterschaft der Beobachtung und der Wiedergabe konzentriert. Und in eben dieser Meisterschaft ist seine Grösse zu erblicken, seine historische Bedeutung zu erfassen.

In dem Wunsche, Pieter Bruegels Grösse zu zeigen, möchte ich alles nebeneinanderstellen, was irgend erreichbar ist von seiner Hand, mit dem beunruhigenden Gefühle, dass mit jedem Werke, das von ihm zu grunde gegangen ist, auch etwas von seinem Anspruch an Ruhm verloren ging. Der Wunsch, seine Grösse zu verkünden, ist aber umso lebhafter, als nicht viele Kunstfreunde den Umfang, den Reichtum dieser Gestaltungskraft zu übersehen vermögen. Der Meister scheint in der allgemeinen Vorstellung nicht auf dem Platze zu stehen, der ihm gebührt. Ich fürchte, schon mein Nebeneinanderstellen Jan van Eycks und Bruegels klingt vielen wunderlich und herausfordernd.

Es gibt mehr als einen Maler mit dem Namen Bruegel oder Brueghel oder Breughel. Doch hat die Familie nur einen grossen Meister hervorgebracht. Und das ist der älteste, der Gründer der Dynastie, Pieter, der den Beinamen des Bauernbrueghel erhielt. Er kam um 1520 in Breughel bei Breda zur Welt, ging früh nach Antwerpen, wohin sich damals alles wandte, trat 1551 in die Gilde dort ein und war gegen Ende seiner Laufbahn in Brüssel tätig. Er starb 1569. Der zweite Pieter Brueghel, sein Sohn, war nichts als ein Nachahmer und Kopist, der vom Erbe des Vaters lebte, und Jan, der andere Sohn, war zwar recht selbständig, aber ein Maler in kleinem Stile. Der Alte schrieb seinen Namen Bruegel, während die Söhne die Form Brueghel bevorzugten.

Pieter Coek van Alost soll der Lehrer des Bauernbruegel in Antwerpen gewesen sein. Von

den theoretischen Bemühungen dieses Malers wissen wir einiges, von seiner Praxis leider bis heute so gut wie nichts. Schon die Beurteiler im 16. Jahrhundert fanden aber, dass als eigentlicher Lehrer Bruegels Hieronymus Bosch zu betrachten sei. Bosch starb 1516, also etwa zur Zeit, als Bruegel geboren wurde.

Die Zeit um 1540 ist eine kritische Periode in der Geschichte der niederländischen Kunst. Maler wie Floris und Coxie begannen massgebend zu werden. Was uns heute als allein echt und bemerkenswert erscheint, war Unterströmung. Pieter Bruegel wurde von den Zeitgenossen wahrscheinlich nicht zu den Grossen gerechnet. Man vermisste in seiner Kunst edelen Stil, Schönheit der Form, klassische Bildung, kurz alles, was den Maler zum Künstler machte — damals kam der Begriff „Künstler" im Norden auf —. So etwa mochten die Jungen urteilen und sich kopfschüttelnd darüber wundern, dass Pieter Italien mit so gar keinem Nutzen für seinen Geschmack besucht hätte. Der Meister war 1552 oder 1553 in Italien. Die Alten wiederum suchten in den Bildern Bruegels vergeblich nach Sorgfalt der Durchbildung, nach Schönheit der Maltechnik.

Befriedigt hat Bruegel bei Lebzeiten wohl nur das Volk — eher mit dem Inhalt als mit der Form seiner Kunst. Das Volk hat er unterhalten, belustigt und belehrt, ein anspruchsloses Publikum, das Geschmack fand am Derben, an der Häufung, an der Karikatur. Mit Zeichnungen, mit ziemlich kunstlosen Kupferstichen nach seinen Zeichnungen hat er ohne Bedenklichkeit einem kindlichen und rohen Geschmack Genüge getan und sich mit dem aus der Tiefe quellenden Reichtum germanischer Volksphantasie genährt, während oben und auf der Oberfläche eine allgemeine, internationale romanisierende Kultur die niederländische Malkunst erstarren machte.

Wie fast alle grossen Meister im Norden war Bruegel Graphiker. Zeichnend hat er die Leichtigkeit und Schlagfertigkeit des Erzählens geübt, ehe er Gemälde schuf. Im Guten wie im Schlimmen wirkte diese Schulung nach, im Guten mehr als im Schlimmen. Ihr verdankt Bruegel seine unvergleichliche Bestimmtheit, Klarheit und Anschaulichkeit.

Mit dem Verleger Hieronymus Cock trat Bruegel früh in Beziehung. Dieser Verleger hatte viele Kupferstiche nach Zeichnungen des Hieronymus Bosch herausgegeben. Er mag in dem jüngeren Meister, der aus Nordbrabant nach Antwerpen gekommen war, wie Bosch einst, einen Geist von ähnlicher Fruchtbarkeit, einen Beobachter von ähnlicher Schärfe geahnt haben. Er mag den jüngeren Meister auf das Vorbild des Spötters und Träumers hingewiesen haben. Jedenfalls werden wir oft an Bosch erinnert in den Zeichnungen, die Bruegel in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts entwarf. Nur dass die Lust, schreckhafte Monstrositäten aus der Luft zu greifen, das Spitzige und Diabolische abgelöst wird durch humoristische Breite und gesunde Beobachtung des Irdischen. Bruegel emanzipiert sich von seinem Vorbild. Vor den Gemälden, die, soweit wir sehen, zwischen 1559 und 1568 entstanden, werden wir selten an Bosch denken.

Gewiss ist viel von Bruegels Werk zu grunde gegangen und viel mehr noch wäre zu grunde gegangen, wenn nicht habsburgische Fürsten Vorliebe für den Bauernmaler gefasst hätten. Dieser kulturhistorisch und psychologisch bemerkenswerten Neigung verdanken wir einen guten Teil dessen, was uns erhalten ist. Fast die Hälfte der auf uns gekommenen Bruegelschen Bilder, und, wenn die Importanz und Qualität mit in Rechnung gezogen werden, wesentlich mehr als die Hälfte, wird in den kaiserlichen Hofmuseen zu Wien bewahrt.

In Wien sind 14 Gemälde von Bruegels Hand — Landschaftliches, Biblisches, Genrehaftes. Damit sollen ja keine Bildgattungen unterschieden werden. Das Biblische ist im Landschaftlichen, und alles Menschliche ist genrehaft betrachtet. Tausend Gestalten, eine ganze Welt, Abenteuer und pittoreske Gegenden, Lustiges und Erbauliches, eine unendliche Schau, unterhaltend für die Harmlosen und eine Welt der Wunder für die gar nicht Harmlosen, die den Weg der niederländischen Kunst kennen.

Nur in Wien enthüllt sich die Grösse Bruegels. Doch scheidet selbst von hier niemand mit dem Gefühl, die Grenzen seiner Gestaltungskraft berührt zu haben. Uferlos, unerschöpflich wie das Meer, wie die Natur selbst erscheint der Maler.

Alle Konvention liegt weit ab und auch alle Tradition. Nichts mehr von der Stimmung des altniederländischen Andachtsbildes, das Stück um Stück dem Modell nachgebildet wurde. Nichts von der Beschaulichkeit der Beobachtung, die Gestalten und Gruppen isolierte. Und auch kein Walten der italienischen Kompositionsgesetze. Der Meister war nicht nur frei von dem Ehrgeiz der Romanisten, wie kein anderer Maler in dieser Zeit, er scheint bewusst im Gegensatze zu dem Streben der Zeit- und Landsgenossen zu stehen, wie im Gegensatze zum Herkommen.

Ausser der Freude an direkter Naturbeobachtung und ausser der Fabulierneigung lebte in Bruegel viel protestierende Neuerungssucht. Jeder Pose, der Repräsentation, allem Feierlichen gegenüber misstrauisch, den alten Göttern entfremdet, den neuen feindlich, tat Bruegel nichts lieber als an das Geheiligte so nah heranzutreten, dass das Menschliche, das Alltägliche daraus sich enthüllte, oder von dem Grossen sich so weit zu entfernen, dass es zum

P. Bruegel. Der Maler.
Federzeichnung. Wien, Albertina.

Nichtigen zusammenschrumpfte. Stets sucht er einen neuen Standpunkt, eine neue Seite, einen weiteren Ueberblick.

Seine Beredtsamkeit, sein Mitteilungsbedürfnis ist in stetem starkem Fluss. Er wiederholt sich nie, überstürzt sich; um sich der drängenden Fülle zu entlasten, lässt er sich nicht Zeit, bei dem einzelnen zu verweilen. Alles trieb ihn zur Eile, sowohl die Uebung des Graphikers, die Grosszügigkeit der Naturbetrachtung und die Ungeduld, das Feuer seiner Persönlichkeit. Das eine hängt mit dem andern zusammen. Der Maler ward Impressionist aus Temperament und schuf sich eine Vortragsart, die dem Pulsschlag seines Wesens entsprach.

Bruegels Blick umfasst stets das Ganze, den Zusammenhang, die Verhältnisse, nicht dieses und dann jenes, sondern dieses und jenes zugleich.

In der Kunst des 15. Jahrhunderts sind die Menschen gross, ist die Landschaft klein. Der Mensch steht im Mittelpunkte, steht im Vordergrunde. Alles andere ist nichts als Zutat, untergeordnet, Füllung des freigebliebenen Raumes, Füllung des Grundes. Und die Landschaft bleibt subaltern, auch als sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts begann eine Gattung für sich zu bilden. Bruegel kehrt das Verhältnis um, er geht wie in allem, so auch hier, bis zum Aeussersten. Wie ein von neuen Gesichten begeisterter Pantheist scheint er der alten anthropozentrischen Auffassung zu spotten. Er gibt der Landschaft, was er den Menschen genommen hat. Und indem er die Menschheit zu ameisenhafter Unbedeutendheit herabdrückt, treibt er die Landschaft zu monumentaler gigantischer Grösse. Seine Landschaften haben Weite und Tiefe und sind bei mancher Phantasterei in Einzelheiten, im ganzen organisch konstruiert, nach der Natur oder eher im Sinne der Natur. Sie haben Ausdruck und Stimmung. Eine erhebende Wirkung geht von ihnen aus. Auf der Reise nach Italien, beim Ueberschreiten der Alpen mag Bruegel das Erhabene so stark empfunden haben, dass sein Auge den gewohnten Massstab verwarf. Karel van Mander drückt sich nicht übel aus, wenn er bemerkt, der Meister habe die Berge und Felsen der Alpen damals in sich aufgenommen und in seinen Bildern später ausgespieen.

Freilich die Landschaftsmaler, die als Spezialisten dieser Gattung (Bruegel war gewiss kein Spezialist) in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tätig waren, auch sie liebten das Hochgebirge, Szenerien, die in Reisehandbüchern ein Sternchen erhalten, aber sie gestalteten das Grosse mit kleinem Sinne. Das Stürmische, Befreiende, das von Bruegels Bildern ausgeht, fehlt ihren Häufungen und Zusammenstellungen. In blöder Parallelität mit der Bildfläche dehnen und türmen sich ihre Gebirge, während Bruegel seine Formationen schräg in die Bildtiefe hineinstösst und überraschende Blicke eröffnet.

Soweit sie überhaupt landschaftliche Stimmung zu vermitteln imstande waren, verweilten die Aelteren bei der Idylle des reifen Sommers. Bruegel dagegen begreift den Geist je der Jahreszeit und weiss den unruhvollen Uebergang des Frühjahrs im Bilde zu bannen wie die stählende Klarheit des Winters. Ihm ist die Landschaft mehr als ein Ding, das wir betrachten. Die Natur offenbart sich ihm in ihrem wechselnden Verhältnisse zur Menschheit, bald rauh und ein beschwerlicher Aufenthalt, bald segenspendend, stets aber gross, tragend und umschliessend.

Genremotive ranken sich um den Stamm der kirchlichen Kunst im Mittelalter. Genreaufgaben schon löste die Malerei des 15. Jahrhunderts, und zu Anfang des 16. gab es bereits Genremaler, Spezialisten dieser Gattung. Sehr spät aber, auf der letzten Stufe macht sich der Geist, der Ausdruck des Genrehaften frei. Den Anklang, Nachklang der kirchlichen Devotion aus der Haltung und den Gebärden zu tilgen, glückte erst dem Bauernbruegel. Erst er hat das Weltliche, Irdische, Alltägliche mit unbefangener Wahrhaftigkeit, ohne Spott, ohne Verzerrung gestaltet. Selbst in Boschs Phantasien ist das Menschliche — wenn nicht nach dem Himmel — so nach der Hölle orientiert.

Der Leser, der diesen Andeutungen gefolgt ist, wirft wohl die Frage auf, was denn den Malern des 17. Jahrhunderts zu tun übrig geblieben sei, nachdem der Ahnherr so weit erobernd gedrungen wäre. Ich muss am Ende die Grenzen der Bruegelschen Kunst bezeichnen.

In seinem stets wachen Streben, das Charakteristische, das Momentane, den Umriss in raschem Zuge festzuhalten, hat der Meister keine grosse Ansprüche an sich gestellt in Hinsicht auf koloristische und zeichnerische Feinheiten. Er war nichts weniger als genau und korrekt in Kleinigkeiten. Aus Mangel an Erfahrung und weil jedes Sich-Beschränken und jedes Masshalten seiner Natur fremd war, hat er öfters eher Bilderbogen als Bilder geschaffen. Er individualisiert nicht bis zum Porträtmässigen. Das geduldige Eindringen in das Besondere eines Menschen war nicht seine Sache. Gerade darin liegt die Kraft der Niederländer sowohl im 15. wie im 17. Jahrhundert. Bruegel ist fast der einzige grosse niederländische Maler, von dem wir keine Porträtleistungen besitzen. Und schliesslich ist er, verglichen mit den Meistern des 17. Jahrhunderts, eher Zeichner als Maler.

Bei allen Unvollkommenheiten, die der Begabung, den Umständen der Ausbildung und der Zeitstufe zur Last fallen, ist Bruegel ein Mehrer des Kunstreichs wie wenige unter den Niederländern, und ihn neben Jan van Eyck und Rembrandt stellen, heisst: das Wesentliche im Gange der niederländischen Malkunst hervorheben.

Max J. Friedländer.

Carpaccio, Der heilige Georg. Venedig, S. Giorgio de' Schiavoni.

Vittore Carpaccio.

WILL man sehen, wie sich das zeitgenössische Leben und die Vergangenheit in den Werken florentinischer Quattrocentisten spiegelt, so muss man in die Kirchen gehen, wo luftige Kapellen und dämmernde Chöre mit grossen Freskenzyklen ausgeschmückt sind, die neben- und übereinander ganze Wände überziehen. Venezianische Kirchen haben der epischen Malerei keinen Raum gegönnt und das Fresko vermissen wir fast ganz. Venedig mit seiner feuchten Atmosphäre war kein Platz für die Technik der Mauermalerei. Und doch hat sich auch in Venedig die Historienmalerei sehr früh entwickelt. Als es noch keine einheimische Malerschule in der Lagunenstadt gab, berief man auswärtige Künstler, um den Dogenpalast mit Gemälden zu schmücken, welche die Geschichte und den Ruhm der Stadt verherrlichen sollten, und später, als die Kunst in Venedig zu einer selbständigen Blüte erstarkte, konnte ein Sohn der Republik zur gleichen Aufgabe herangezogen werden: Gentile Bellini. Er malte für den Rat und für mehrere Scuolen, Institute, die wohl am besten etwa mit den geistlichen Brüderschaften der nordischen Küstenstädte, besonders Lübecks, zu vergleichen sind, sowohl hinsichtlich ihrer sozialen Bestrebungen, als ihrer Stellung zur Kunst, der sie durch glänzende Ausschmückung ihrer Versammlungslokale grosse Förderung zu teil werden liessen. Von Gentiles Lebenswerk ist uns nur sehr weniges erhalten, ausser auf Porträts sind wir auf einige Bilder angewiesen, die sämtlich aus seiner Spätzeit stammen. Die beiden berühmtesten schildern Episoden aus der Geschichte des heiligen Kreuzes und haben zum Schauplatz venezianische Szenerien: den Markusplatz und einen nicht mehr zu identifizierenden Kanal, dessen Baulichkeiten aber vom Künstler sicher mit derselben liebevollen Genauigkeit nach der Natur gemalt worden sind, wie die Kuppeln und Fialen der Markuskirche und die Wandmusterung des Dogenpalastes.

Als diese Gemälde entstanden, hatte schon ein anderer Künstler sich auf das Gebiet der Historienmalerei geworfen, der zwar kein Pfadfinder wie die Bellini, auch keine Grösse ersten Ranges war, aber doch wert ist, dem Gentile an die Seite gestellt zu werden. Und in der populären Wertschätzung steht er auch sicher über jenem. Carpaccios Malereien bilden mit denen Gentile Bellinis eine geschlossene Gruppe innerhalb der Werke venezianischer Kunst um die Wende des 16. Jahrhunderts. Während alle die anderen in dem lyrischen Tenor des stillen, süssverträumten Andachtsbildes ihr Genüge finden, drängt es ihn zur Darstellung von Ereignissen — er ist der Phantast, der Fabulist. Die Zeit des dramatischen Pathos war für Venedig noch nicht gekommen: die prickelnden Schauer der Martyriendarstellungen blieben den Generationen des 16. Jahrhunderts vorbehalten, jetzt gingen die Wogen der Empfindung noch nicht so hoch, ruhig und gleichmässig wie die glatten Wasser der Lagunen fliessen die seelischen Schilderungen dieser Periode. Versagt Carpaccio so für unser Empfinden gänzlich, wenn er einen wildbewegten, dramatischen Vorgang, wie etwa das Martyrium der hl. Ursula und ihrer 11000 Begleiterinnen auf die Leinwand bringt, so befindet er sich

Carpaccio, Ansicht der Piazetta in Venedig.
Ausschnitt aus dem Gemälde „Der Löwe von S. Marco“ im Dogenpalast zu Venedig.

ganz in seinem eigentlichen Element, wenn er festliche Aufzüge, glänzende Versammlungen, feierliche Prozessionen, oder aber stille, vom goldenen Sonnenlicht durchzitterte, heimliche Räume mit beschaulichen Insassen malen darf. Könige und Fürsten, holdselige Prinzessinnen und blondgelockte Prinzen, Drachentöter und heilige Männer, denen die wilden Tiere wie Haushunde wedelnd folgen, Falkeniere und Pfeifer, Orientalen mit turbanbedeckten Häuptern und wilde Hunnen, das sind die Personen seiner gemalten Märchen. Und märchenhaft ist die Szenerie, in der er die Ereignisse sich abspielen lässt. Er hatte vor Bellini den Vorzug voraus, sich nicht an venezianische Oertlichkeiten halten zu müssen, er brauchte nicht Veduten malen, sondern konnte als selbständiger Architekturmaler phantastische Bauten aufführen, wie sie ihm zum Charakter seiner Schildereien passten. Vielleicht kann man es bedauern, dass er — abgesehen von der einen Ansicht der Piazetta auf dem „Löwen von S. Marco“ (Abb. S. 22) — das damalige Venedig so ganz aus dem Spiel gelassen hat, aber dennoch: von dem Geist, der die damalige Architektur der Inselstadt beherrschte, können wir uns durch seine Projekte fast ein besseres Bild machen, als durch die wirklich ausgeführten noch vorhandenen Bauwerke. Denn, mag auch Carpaccio, wie die Ueberlieferung will, aus Dalmatien stammen: als Gefühlsmensch und Künstler ist er durch und durch Venezianer, wie er auch nie vergisst, auf den Bezeichnungen seiner Bilder seinem Namen das Wort Venetus hinzuzufügen. Er treibt die Realistik nicht so weit, sich darum zu bekümmern, wie die Städte der englischen Könige, in denen einzelne Szenen der Ursulalegende spielen, nun wirklich ausgesehen haben — er lässt ruhig auf der Leinwand ein zweites und drittes Venedig aus den Gewässern auftauchen. Gerade darin zeigt er sich aber wieder als Realist, indem er fest auf dem Boden der Heimat fusst und sich selbst und den Beschauer zu dem Glauben zwingt, dass alle seine Schildereien, seine Oertlichkeiten und Begebenheiten keine Phantasiegebilde sind, sondern wahre Schicksalsläufe in einer wahrhaftigen Welt. Immer wieder sind es Variationen venezianischer Paläste mit ihrer dreiteiligen Anlage, sind es Verwandte des Uhrturms und der Markuskuppeln — stets aber stellen sie sich als Neuentwürfe von manchmal recht glücklichem Wurfe dar. Jedenfalls erreicht er damit den einen Zweck, festlich und glänzend zu wirken. Und in ein solches Milieu stellt er nun seine Menschen, wenig schöne, aber charaktervolle Typen, alle von einer grossen Ruhe und Würde erfüllt. Aber wie er diese stillen Leute agieren lässt, darin bekundet sich eine weit grössere Freiheit als bei Gentile Bellinis noch ganz konventionell steifen Menschen; auch seine immerhin noch befangene Gruppenbildung ist eine zwanglosere und beweglichere, wogegen der Haltung seiner Bilder der Ernst, und der Individualcharakteristik die Kraft seines Lehrers fehlt, denn als solchen haben wir Gentile unbedingt anzusehen. Was Carpaccio von dessen Bruder Giovanni gelernt hat, ist die heitere, liebenswürdige Auffassung der Erscheinungswelt und der Sinn für Tonwerte, für das malerische Element. Interieurs wie das Studierzimmer des heil. Hieronymus oder das Schlafgemach der heil. Ursula sind vor ihm nicht geschaffen worden; das erstere findet in der Liebe, mit der hier dem Lichte, jedem Sonnenstrahle, der über Bücher, Instrumente, Wände hinhuscht, nachgegangen ist, wohl nur ein Analogon in Dürers köstlichem „Hieronymus im Gehäus“.

Die Landschaft spielt in seinen Bildern ein grosse Rolle; während im allgemeinen die Venezianer die sanfteren Hänge der Terra ferma, des venezianischen Hinterlandes bevorzugen und sie gerne in den tiefblauen, goldumrandeten Schleier eines müden Sommerabends kleiden, sucht er — ist es eine Reminiszenz an die wilden Berge seiner dalmatinischen Heimat? — mit Vorliebe grotteske, phantastische Motive auf. Weitüberhängende zackige Felsen, einsame Kirchlein auf schwindelnder Höhe, ragende Kastelle mit steil zu Tal laufenden weissen Mauern — das alles wird er, als echter Märchendichter, nicht müde zu schildern. Dabei mischt er

stets kräftige Farben auf der Palette; hell und klar blühen die ersten Gründe, um erst in weiterer Ferne in einer wohlbeobachteten Luftperspektive leise zu verblauen. Keiner seiner Zeitgenossen hat dem Lebenselement der Lagunenstadt, dem Meere, solche Aufmerksamkeit zugewendet wie er. Aber niemals sind es aufgeregte Wogen, stets zeigt er uns eine stille, spiegelglatte Fläche, auf der ruhig mit geschwellten Segeln die stolzen Schiffe dahingleiten.

Gerade das Leben und Treiben zur See hat ihn — auch darin ein echter Venezianer — sehr beschäftigt, alle Arten Fahrzeuge zeigt er uns, von den grossen Kriegs- und Handelsschiffen bis zu der die blinkenden Kanäle durchhuschenden flinken Gondel, deren Typus sich bis heute fast unverändert erhalten hat. Und mit besonderer Freude hat er in der Mitte eines seiner Gemälde eine Schiffsreparatur dargestellt: man hat das grosse Fahrzeug auf die Seite gelegt, mit Balken und Stangen gestützt und ist nun dabei, die dem Kiel zunächstliegenden Wandungen auszubessern. Mit Eifer geht er auch der Spiegelung von Gebäuden und Schiffen im Wasser nach, einem Problem, bei dem selbst Gentile Bellini noch Schiffbruchserfahrungen machte.

Um eine Begebenheit möglichst wahr erscheinen zu lassen, schreckt er vor dem Grauenhaften nicht zurück. Im Drachenkampf des heil. Georg erspart er dem Betrachter kaum eine Phase des Verwesungsprozesses. Frische Leichen, die dem Ungetüm vor kurzem erst zur scheusslichen Speise gedient haben, halbvergangene Körperteile und ausgebleichte Knochen und Schädel füllen den einsamen Platz am Meeresgestade, und Schlangen, Kröten und Eidechsen finden sich ein als Schmarotzer, um sich vom Abhub des eklen Mahles zu sättigen.

Dieses Bild kann gleichzeitig als Typus seiner Kompositionsweise gelten. In voller Breitansicht, ohne jegliche Ueberschneidung stehen sich die beiden Parteien gegenüber; die linke Bildhälfte nimmt der aufbäumende Drache, die rechte das ansprengende Ross mit dem gepanzerten Reiter ein. So zeigt sich Carpaccio als ein echtes Kind des Quattrocento bis in seine spätesten Tage: der hl. Georg ist etwa im Jahre 1510 entstanden. Das gleiche Prinzip der Aneinanderreihung und Entwickelung im Nebeneinander ist auch in den meisten Bildern der Ursulalegende zur Anwendung gekommen. Prozessionsmässig zieht die Gesandtschaft zum Throne des mit seinen Räten in einer Reihe sitzenden Königs; und besonders auffällig wird dies Kompositionsschema im dem zwei Szenen auf einer Bildfläche vereinigenden „Aufbruch zur Wallfahrt". Auf einem vom linken Rande her zur Mitte im Vordergrunde sich hinziehenden schmalen Streifen Land verabschiedet sich der Königssohn mit seinem Gefolge vom Vater, rechts, als Pendant, ein auf Pfählen ruhender Steg, auf dem die Eltern der hl. Ursula von der Tochter Abschied nehmen; der Zwischenraum zwischen beiden Szenen gefüllt von zwei Booten, welche die Einsteigenden zu den der Abfahrt harrenden Schiffen bringen sollen. Es ist die elementarste Art bildlicher Erzählung; im Gegensatz zu cinquecentistischer Auffassung kann man sagen, dass hier eine epische Empfindung sich behaglich ausbreitet, während die Hochrenaissance in der dramatischen Verknotung den Ausdruck ihrer gesteigerten Lebensenergie sucht. Sicherlich kam seiner eigentümlichen Begabung und seinen Intentionen sehr der Umstand zu statten, dass die Oertlichkeiten, für die er seine Legendenzyklen zu malen hatte, von selbst zum Breitformat drängten.

Bei dieser epischen Art der Erzählung, in diesem naiven Aufreihen einzelner Glieder zu einer schimmernden Perlenkette begeht er eine Unterlassungssünde, die wir einer gereiften Kunst nicht verzeihen würden: ihm ist es noch nicht aufgegangen, dass ein Bild nicht nur einen äusserlich perspektivischen Zentralpunkt, sondern dass es auch einen seelischen Kulminationspunkt haben muss. Wichtiges und Unwichtiges, die Helden der Aktion und blosse Statisten werden mit gleicher Ausführlichkeit behandelt und so gleichmässig auf die Bildfläche verteilt, dass der Beschauer oft wie vor einem Vexierbild raten muss: wo steckt nun der Kern der Handlung? Diese Unklarheit geht bei dem Aufbruch zur Wallfahrt in der Ursulalegende z. B. so weit, dass in mehreren Beschreibungen des Bildes die Ansicht vertreten ist, die Dame, die am Ende des Steges vor dem Boote steht, sei Ursula, im Begriff, ihren Verlobten zu empfangen oder zu ihm in den Nachen zu steigen, während es sicher nur eine der Begleiterinnen ist. Die Identifizierung dieser Person mit Ursula ist wohl dem richtigen Gefühl entsprungen, dass an solch hervorragende Stelle im Bild nur die Hauptpersonen gehören; ein Vergleich mit der echten Ursula, die drei Schritte davon gerade den väterlichen Segen erhält, zeigt jedoch evident, dass es sich einfach um ein Füllsel, eine Genreszene handelt. Und wenn auch Carpaccio mehrmals in altertümlicher Naivität mehrere Szenen auf einer Leinwandfläche darstellt, so geht sein künstlerisches Gewissen doch so weit, stets eine Trennung der einzelnen Teile anzugeben, und sei es auch nur durch einen Flaggenmast, wie auf dem fraglichen Bilde. Die Kunst, durch Linien, durch einen tektonischen Aufbau das Auge zu führen, so dass es mit unfehlbarer Sicherheit auf den Hauptpunkt des Bildes hingeleitet wird, diese Kunst, die seine florentiner Zeitgenossen schon so glänzend ausgebildet hatten, besass Carpaccio nicht.

Ein anderer Unterschied von der florentinischen Monumentalmalerei gereicht seinen Gemälden eher zum Vorteil als zum Nachteil: die ausgesprochene Vorliebe für Dezentralisation der Kulissen. Ghirlandajos tektonisch strenger Kompositionssinn bewahrt in den Baulichkeiten seiner Hintergründe stets die Zentralachse, stets liegt der Augenpunkt in der Mitte und symmetrisch schwingen sich die Linien nach den Seiten zu. Das gibt dem Bilde einen festen Halt, eine ernste Würde und monumentale Feierlichkeit. Mit feinem Instinkt ist Carpaccio um diese Klippe herumgesegelt: zu dem heiteren novellistischen Ton seiner Schilderungen würde ein derartig strenger Aufbau nicht passen, er liebt die leichter, ungezwungener wirkende Assymetrie und hat dabei noch den Vorzug, malerische Ueberschneidungen, starke Verkürzungen, kurz den ganzen Apparat einer interessanten Perspektive verwenden und seine vollendete Beherrschung dieser Kunst zeigen zu können, deren schwierigste Probleme er mit der gleichen Liebe und Genauigkeit bearbeitet, mit der er die subtilsten Details der glänzenden Gewandstoffmuster etwa wiedergibt.

Ein Gebiet, das man bei den meisten italienischen Gemälden wenig zu würdigen pflegt, ist von Carpaccio so in den Vordergrund des Interesses gerückt worden, dass man an ihm keinesfalls achtlos vorübergehen darf: seine Bilder sind eine wahre Fundgrube für die Forschungen des Kulturhistorikers und Kunstgewerblers.

Mit derselben liebevollen Sorgfalt, mit der er das Studium der menschlichen Physiognomie, der architektonischen und landschaftlichen Gebilde betreibt, behandelt er auch die Werke der angewandten Kunst, die dem Menschen und seiner näheren Umgebung zum Schmuck dienen. Hierin berührt sich seine Kunst mit der im 17. Jahrhundert in Holland blühenden Genremalerei. Wir müssen uns vorstellen, dass er sich von den reichen Mitgliedern der Scuolen die prächtigsten Sammet- und Seidenstoffe, die herrlichsten, farbenfreudigen Teppiche orientalischer Herkunft entliehen hat, um seine glänzenden Märchenhelden und seine Königstöchter, seine Heiligen und Heiden darein zu kleiden und darauf wandeln zu lassen, ebenso wie er auch eingehende Studien in einem stattlichen Reitstall getrieben haben muss, um einen so lebensvollen, rassigen Gaul zu malen, auf den er seinen Drachentöter gesetzt hat. Und keiner seiner venezianischen Kunstgenossen hat uns solche detaillierte Interieurschildereien hinterlassen als er. Das „studio“ des heil. Hieronymus macht den Eindruck, als ob es mit all seinem Hausrat direkt nach der Natur gemalt worden sei. Der Tisch mit seiner metallenen Stütze, der Armsessel mit dem Lesepult davor, die von Löwenklauen getragenen Wandleuchter, die Wandbörter, Himmelsgloben und die tausend Kleinigkeiten, die Bücher und Notenblätter in ihrer einer Gelehrtenstube würdigen Unordnung — nichts lässt den Verdacht aufsteigen, dass dies alles erfunden, komponiert sei. Wir können uns darauf verlassen, dass das Gemach eines venezianischen Gelehrten so ausgesehen hat, ebenso wie die Zimmer, in denen wir die heil. Ursula finden, wahrheitsgetreue Bilder damaliger Innenaustattung sind.

Ein freundliches Geschick hat über der Mehrzahl der Werke Carpaccios gewaltet. Die Hauptbilder sind fast alle am ursprünglichen Bestimmungsort geblieben, oder wenigstens ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss wieder aufgestellt worden. Noch heute bewahrt der kleine stimmungsvolle Raum von S. Giorgio degli Schiavoni die Georgs- und Hieronymuslegende nebst einigen anderen Gemälden; eine seiner grössten Tafeln steht noch in S. Vitale wie einstmals, und seiner Ursulalegende ist eine würdige, den Intentionen des Meisters entsprechende Aufstellung zuteil geworden, indem man ihr einen ganzen Saal der Akademie eingeräumt hat, wo sie als ein Ganzes wirken kann, unbeeinträchtigt von dem höheren Glanz und dem gewaltigen Wurf cinquecentistischer Malereien. Grausam dagegen ist man mit seiner Darstellung im Tempel verfahren, die — abgesehen von unleidlichen Uebermalungen — nicht mehr zu ihrem Recht kommt, seit sie, zwischen einem koloristisch überlegenen Cima und den warmen, goldenen Tönen eines Tintoretto, gegenüber der Assunta Tizians hängt. Der um 1511—15 entstandene Zyklus von Bildern aus dem Leben des heil. Stephanus — ebenfalls für eine Scuola gemalt — ist aber dem traurigen Wanderschicksal nicht entgangen; nur zwei Bilder sind auf italienischem Boden — in der Brera — geblieben; die übrigen drei haben den unfreiwilligen Weg über die Alpen genommen.

Robert Schmidt.

Guido Mazzoni, gen. il Modanino.

UM die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts befand sich die Bildhauerkunst zu Modena in gänzlichem Verfall. Dieselbe Stadt, die in romanischer Zeit so viele herrliche Werke geschaffen, die einen Dom hatte errichten lassen, der zu den organischsten Denkmälern jener Tage gehört, und in welchem Meister Wiligelmus „Signus onore inter sculptores" und sein Gehülfe Niccolo so kraftvoll die Wiedergeburt der Künstler verkündet, hatte jedes Gefühl für plastische Grösse verloren. Während die Künstler Toscanas ganz Italien durcheilten und das Lächeln der neuen Kunst verbreiteten, Donatello in Padua, Andrea del Verrocchio in Venedig, blieb Modena ausserhaib der allgemeinen Bewegung und erschien noch als eine mittelalterliche Stadt, als schon die Renaissance zur vollen Herrschaft gelangt war; eingeschlossen von ihren Mauern, in ihrer Mitte die schöne Kathedrale, blieb sie undurchdringlich für jeden Hauch klassischer Kultur. Die Nachbarstadt Ferrara bildete den Mittelpunkt der ganzen geistigen Bewegung, auch die wenigen Humanisten Modenas entflohen hierher, angezogen von dem glanzvollen Hofe der Estes, wo man Apoll und die Musen zu ehren verstand.

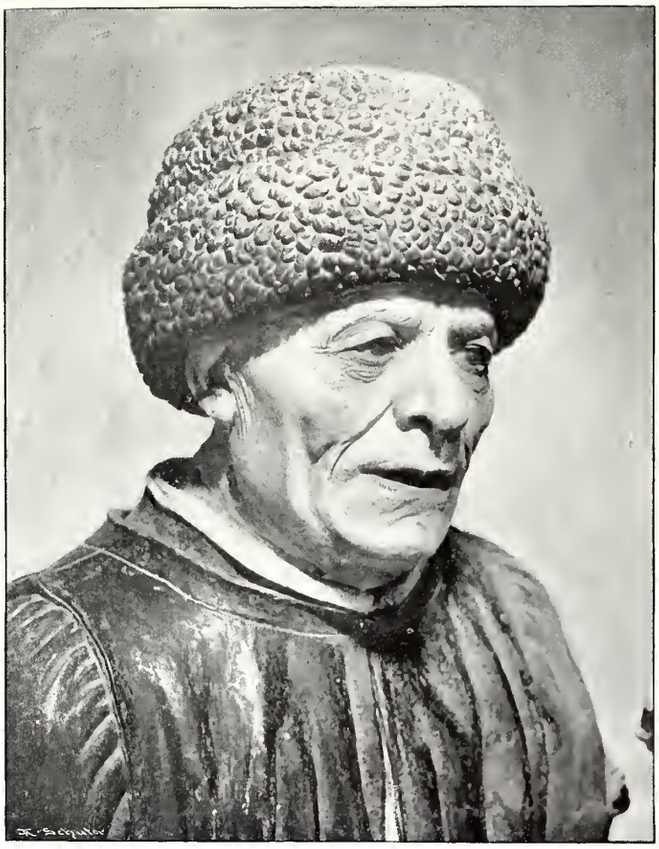
Fast hätte um das Jahr 1450 Donatello seine Schritte nach Modena gelenkt, und wer weiss, wie fruchtbringend er dort auf seine künstlerische Nachkommenschaft gewirkt hätte. Doch die Verhandlungen mit der Gemeinde Modenas über die Errichtung eines Reiterstandbildes für Lionello d'Este, der in diesem Jahre gestorben war, zerschlugen sich.

Zwar hatte zehn Jahre früher Agostino di Duccio eine der köstlichsten Blüten florentinischer Kunst in Modena entstehen lassen, indem er im Dom die Marmorbekleidung des Altars mit jenen Szenen aus dem Leben des hl. Geminian schmückte, die sich heute an der Aussenfassade befinden. Aber diese Reliefs mit den kaum aus dem Hintergrunde hervortretenden Figuren, den wenig individuellen, mehr zeichnerisch als plastisch behandelten Gesichtszügen und den weichen, für Agostino so charakteristischen Wellenfalten konnten auf die Modeneser keinen Eindruck machen, geschweige denn zur Nachahmung reizen. Ihr Geist war nicht im stande Geschmack daran zu finden, ihnen fehlte gewissermassen die klassische Schulung, ohne die ein Verständnis dieser Verkündigung verfeinerter, klassischer Kunst unmöglich ist. So stand die florentinische Altarwand in dem grossen romanischen Dom wie eine Blume, die man in fremdes Erdreich verpflanzt und schien jenes Lächeln verlernt zu haben, das in Toscana und Perugia die Werke des sanften Agostino erhellt. Der Plastik Modenas schien das Geschick beschieden zu sein, sich nie wieder zu erheben; jede bodenwüchsige Kraft war erloschen; jeder fremde Keim in einem so unfruchtbaren Erdreich verdorrt.

Da plötzlich erscheint Guido Mazzoni auf dem Plan, wie jemand, der unter lautem Türenschlagen und aus vollem Halse lachend die Bühne betritt. In ihm sollte die Volksseele endlich ihren Dolmetscher finden; aus ihrem Schosse entsprungen, frei von jeder Fessel, unduldsam gegen Schulzwang und Vorurteil, hatte er keinen anderen Lehrmeister und kein anderes Ziel als die Natur, und absichtlich verachtete er die Hülfe des klassischen Altertums, um eben dieses Ziel zu erreichen.

Guido Mazzoni de Paganini, so genannt, weil sein Grossvater Paganino als erster der Familie sich in Modena niedergelassen und das Bürgerrecht erlangt hatte, begann seine künstlerische Laufbahn als bescheidener Maskenhändler. Im fünfzehnten und im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts waren in Italien öffentliche Maskenfeste gang und gäbe. Die Stoffe hiefür entnahm man den Erzählungen der antiken Mythologie, die Geschichte des Altertums lieferte die Helden, das Alte und Neue Testament seine Propheten und Heiligen, ganz besonders beliebt aber waren die sogenannten Mysterien, dramatische Darstellungen religiösen Inhalts. Triumphfeste, wie zur Zeit der Römer erstanden von neuem; man errichtete phantastische Paläste und schmückte die Strassen mit Guirlanden und Teppichen; alles Volk strömte jubelnd herbei und überliess sich sorgenlos einer ausgelassenen Festfreude.

Als die junge Braut Ercole d'Estes I, Eleonora von Aragonien, in Modena einzog, veranstaltete die Gemeinde ihr zu Ehren festliche Aufzüge und Wettrennen. Bei dieser Gelegenheit leitete Guido Mazzoni die damals so beliebte Pantomime „le forze d'Ercole", die auf dem Marktplatze vor sich ging. Häufiger jedoch wurde Mazzoni mit dem Arrangieren



Guido Mazzoni.
Kopf des Nicodemus, von der Beweinung Christi in Modena, S. Giovanni.
Gebr. Ton, bemalt; lebensgross.

von religiösen Maskenspielen betraut, sei es mit der Passion Christi oder der gerade den Modenesern geläufigen Wundertat des hl. Geminian, der den bösen Geist aus der jungen Tochter des Kaisers Giovanino vertreibt. Für letzteres mag ein romanisches Basrelief an einer der Domtüren in Modena den Maskeradenleitern die erste Anregung gegeben haben.

Waren diese öffentlichen Aufführungen in ganz Italien beliebt, so war doch Modena der Hauptort dafür, und das Lob modenesischer Masken besingen Aretino und Annibale Caro. Spaccini schreibt in seiner Chronik: „sie machten ausgezeichnete Arbeiten in gebranntem Leder und verschenkten sie nicht nur an Päpste, Kaiser, Könige und Herzöge, auch an den Grosstürken . . . . ihre herrlichen Maskenaufzüge fanden nicht ihresgleichen, doch verbrannten sie stets nach Beendigung derselben die Masken. In der Darstellung wilder Pferde und antiker Krieger waren sie unübertrefflich.“ Keine einzige Maske ist uns erhalten; aber aus Aufzeichnungen in den Archiven wissen wir, dass sie mit Haaren, Bart und Augenbrauen versehen waren.

So kam Guido Mazzoni zu dieser treuen Wiedergabe der Natur. Auf das Volk Eindruck zu machen, es zu erregen war ja seine Aufgabe; seine Masken konnten eine künstliche Verschönerung, eine Schminke nicht gebrauchen; ihm war es genug, wenn nur in den Gesichtszügen sich die Seele wiederspiegelte. Es ist nicht schwer, sich die kraftvollen Schöpfungen des modenesischen Maskenfabrikanten vorzustellen, der jeden kleinsten durch eine Gemütserregung hervorgerufenen Wechsel des Mienenspiels wiederzugeben versuchte und der mit einem vor ihm nie erreichten Realismus den bitteren Schmerz der Jungfrau, die Mühen des Herkules bei der Besiegung des nemäischen Löwen und die Raserei der vom Teufel besessenen Tochter des Kaisers Giovanino auszudrücken verstand.

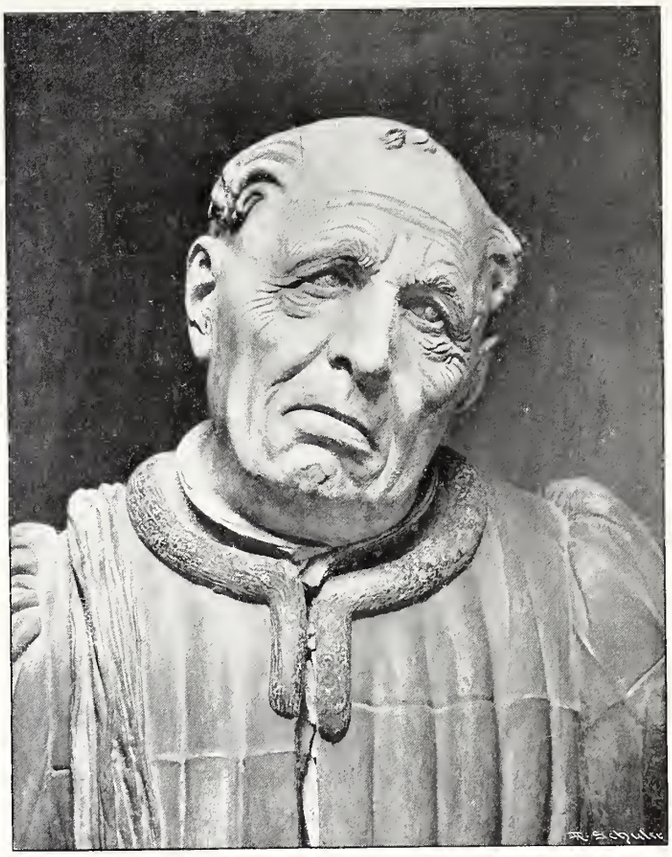
Mazzoni, der so häufig für die Rollen bei der Passion des Herrn die Masken gefertigt hatte und so einzig den Gesichtern jener, die den Herrn beweinten, den Zug des Schmerzes zu geben verstand, kam schliesslich von selbst dazu, seine Mitspieler ganz in Ton nachzubilden und so zum Meister der Terracotta zu werden.

Das älteste der ihm zugeschriebenen Werke befindet sich in San Francesco bei Busseto in der Provinz Parma. Um 1475 hatte er für diese Kirche jene Beweinung auszuführen, die noch heute an Ort und Stelle vorhanden ist, leider schlecht restauriert. Ferner schuf er eine Anbetung der Hirten, die nur in einem Fragment beim Grafen Calori Cesis in Modena erhalten ist: es ist dies der in kraftvollem Realismus gehaltene Kopf eines Greises (Taf. 49). Das Modellierholz des Künstlers hat jede kleinste Falte und Runzel wiedergegeben; wie prächtig ist das Erstaunen zum Ausdruck gebracht? wie sind die Augen über das Wunder der Geburt weit geöffnet? Seine Stellung muss die eines Knieenden gewesen sein und seine Hände waren gefaltet; als ob er lebte, so entsprechen die kleinsten Einzelheiten, die unscheinbarsten Falten dieser Gebärde. Das Ganze legt Zeugnis ab für die scharfe Beobachtungsgabe des Mazzoni, und wie er sich trotzdem nicht mit der Wiedergabe von Einzelheiten begnügte, sondern mit Künstlerblick die gesamte Bewegung erfasste. Die Schöpfungen des Mazzoni lassen die Hand des früheren Maskenkünstlers wohl erkennen. Fast immer ist der Mund breit und halb geöffnet, wie bei Masken, wo die Spieler die Hymnen und Chöre mitsingen müssen; und manchmal steigert sich der Ausdruck des Schmerzes zur Grimasse.

Der Schöpfung in Busseto ähnelt die „Pieta“ in San Giovanni della buona morte zu Modena (Taf. 50). Die Dokumente im Archiv der Brüderschaft bekunden, dass 1479 mit der Aufstellung der Gruppe in einer zu diesem Zwecke besonders gemauerten Nische begonnen wurde; ein Jahr darauf war alles fertig. Mazzonis Figuren leben gleichsam, sie scheinen direkt einer seiner Pieta-Aufführungen entnommen. Der Künstler hat seine Spieler für einen Moment in

ihren Stellungen verharren lassen und sie mit raschem Griff in Ton verewigt. Fahl und hager liegt Christus lang hingestreckt in der Mitte, ein Stein unter seinem Haupte, hinter ihm kniet seine Mutter und blickt weinend und verzweifelt auf ihn, während die herrliche Gestalt des jugendlichen Johannes voll verhaltenem innerem Schmerze leicht ihre Schulter berührt; Magdalena dagegen, das Haar lang aufgelöst, will sich in ihrer Verzweiflung über den göttlichen Leichnam werfen. Die beiden anderen Frauen weinen, die eine in ruhiger Ergebung, die andere unter krampfhaftem Schluchzen. Zwei herrliche Gestalten vervollständigen die Gruppe, der alte Nicodemus und Joseph von Arimathia. Nicodemus, der links sitzt, ist der Mann aus dem Volke, der vor Staunen den Mund aufmacht und die Rechte geöffnet erhebt; sein von vielen Furchen durchzogenes Gesicht zeigt den Ausdruck der Ueberraschung, des Wie-Gebanntseins, nicht den der Betrübnis. Joseph von Arimathia auf der Gegenseite ist ein Alter, der den Schmerz kennt und sich in aller Demut beugt. Nirgends eine Spur von Tradition, weder in den Gesichtstypen noch in der Tracht; das sind einfache modenesische Hausfrauen, das sind schlichte Handwerker, die vom Wagen des Maskenzuges hinweg, so wie sie da waren, auf den Altar getreten sind. Kunst und Natur decken sich völlig. Wie zu jener Zeit die Bemalung von Plastiken eine häufige war, so hatte auch Mazzoni seiner Gruppe Farbe gegeben; jedoch nicht so, wie es die moderne, schlechte Restaurierung zeigt, sondern massvoll und ohne beleidigende Aufdringlichkeit. Durch das Bemalen seiner Masken geübt und mit einer zu jenen Zeiten häufigen Begabung für mehrere Kunstzweige wusste er seine Terracotten durch Farbe zu beleben, die groben Spuren des Modellierens zu mildern, ohne die Konturen und die Feinheiten der Oberfläche zu verwischen.

Bald nach 1480 begann Mazzoni jene „Krippe“ für den Altar der Familie Porrini in der Kirche dell' Osservanza, die später in die Krypta des Domes von Modena gelangte, wo sie noch heute zu sehen ist. In der Mitte sitzt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoss, das eine Bretzel in der Hand hält, und neben ihr steht eine alte Dienerin, die einen Löffel mit Brei für das Kind durch Anblasen abkühlt; zur Rechten kniet die hl. Anna, zur Linken Joachim. In der Figur dieses alten Mannes mit seinem pelzgefütterten Rock, der in halbknieender Stellung und mit gefalteten Händen die Madonna anblickt, haben wir aller Wahrscheinlichkeit nach den Besteller Francesco Porrini zu sehen. Seltsam mischen sich weltliche und heilige Elemente in dieser Gruppe; die andächtige Haltung der hl. Anna kontrastiert mit der gemeinen Figur der Magd. Die



Guido Mazzoni.
Kopf des Joseph von Arimathia von der „Bewcinung Christi“ in Modena, S. Giovanni.
Gebr. Ton, bemalt; lebensgross.

Figuren dieser Krippe haben starke Aehnlichkeit mit der Pieta in S. Giovanni; es ist daher unmöglich, dass zwischen beiden ein Zeitraum von 36 Jahren liegen soll, wie einige Forscher annehmen. Der Frauentypus und der Faltenwurf sind die gleichen; die Figur des Joachim erinnert sehr an den Nicodemus. Nur ist bei der Krippe, wenn auch nur leise ein Gefühl für Idealität vorhanden, das bei der grob realistischen Gruppe von S. Giovanni noch fehlt.

Nachdem er das Werk für Porrini geschaffen, verliess Mazzoni seine Vaterstadt, um erst nach 36 Jahren als alter Mann zurückzukehren. Nach Venedig, Cremona und Ferrara trug er die Schöpfungen seiner kraftvollen Natur. Von der „Pieta“ für S. Lorenzo in Cremona ist ebenso wenig eine Spur erhalten, wie von jener für S. Antonio in Castello zu Venedig, über die wir nur urkundlich unterrichtet sind. Höchst wahrscheinlich benutzte der Künstler hierzu dieselben Modelle wie in Busseto und Modena.

Gegen Ende des Jahres 1489 war Guido in Neapel. Im Gegensatze zu der blühenden Kunst Venedigs fehlte es in Neapel an einheimischen Künstlern, hier kreuzten sich vielmehr flämische, toskanische und venezianische Einflüsse. An den Hof Ferdinando I von Aragonien gerufen, der die Tradition seines Vaters Alfons des Grossmütigen fortsetzen

wollte, brachte Modanino in diese eigenartige Umgebung, die ganze persönliche Eigenart seiner Kunst. Im Museo Nazionale zu Neapel befindet sich als ein Werk seiner Hand die Bronzebüste des Tyrannen Ferdinand. Ein so charakteristisches Modell wie diesen aragonesischen Fürsten zu studieren und plastisch wiederzugeben, das war so recht nach dem Herzen dieses Künstlers, der ein so scharfer Beobachter der Wirklichkeit war. Wundervoll geben an dieser Büste die scharf geschnittenen Augen, der kurze dicke Hals und die wulstigen Lippen die herzlose, wilde und jähzornige Natur des Tyrannen wieder.

Als 1494 Alfons von Calabrien seinem Vater Ferdinand folgte, blieb Mazzoni in seiner Stellung und seinen Ehren. Die im Archiv von Neapel bewahrten Rechnungen der Hofkasse erwähnen unter den Zahlungen an Modanino auch solche für im herzoglichen Auftrage gemalte Bilder. In gleichem Auftrage entstand die noch heute erhaltene „Beweinung" für Monte Oliveto. In der Mitte liegt der Leichnam Christi in Verkürzung gesehen, und links kauert Maria am Boden; zu beiden Seiten aber die Gruppen von drei heiligen Frauen und Männern. Auch hier haben besonders die Männer so charakteristische Köpfe, dass sie notwendig aus dem Leben gegriffen sein müssen; man hat sogar in Nicodemus den Humanisten Giovanni Pontano, in Joseph von Arimathia den Sanazzaro und in Johannes Alfonso II zu erkennen gemeint. Bei dieser Darstellung hat Mazzoni vor allem die Symmetrie im Auge gehabt; um den Leichnam in der Mitte sind zwei Seitengruppen gleichmässig angeordnet. Andere Werke dieses Künstlers in Neapel sind uns leider nicht erhalten.

Inzwischen war Karl VIII von Frankreich in Italien eingedrungen und hatte sich den Thron von Aragonien erobert. Noch keine vier Wochen hatte er in Neapel residiert, als er schrieb, dass nur noch Adam und Eva fehlten, um im irdischen Paradiese zu sein; auch hätte er viel trefflichere Künstler angetroffen als in Frankreich und er beabsichtige, einige derselben mit nach Amboise zu bringen. Auch Guido gehörte zu den Auserwählten, und als Karl als König von Sizilien seinen Einzug in Neapel hielt, wurde der Künstler zum Ritter geschlagen. Bald darauf folgte er mit einigen anderen Künstlern und Handwerkern dem Könige nach Frankreich und half hier das Schloss Amboise in einen italienischen Renaissancepalast zu verwandeln, mit einer für Frankreich unbekannten Pracht und Eleganz. Die Dokumente führen Mazzoni als „paintre et enlumineur" auf und er war, nach den Zahlungen zu urteilen, der geachtetste und geehrteste der italienischen Künstlerkolonie.

Auch nach Karl VIII Tode im Jahr 1498 blieben die Italiener im Dienste seines Nachfolgers Ludwig XII und lebten am Hofe in Tours. Unserem besonders begünstigten Modanino fiel der Auftrag zu, jenes Grabdenkmal Karl VIII für St. Denis zu schaffen, das leider 1793 bei der Revolution zerstört worden. Nur Nachrichten von Schriftstellern und alte ungenaue Stiche gestatten uns, uns ein Bild dieses Werkes zu machen, das ein glänzendes Zeugnis italienischer Kunst gewesen sein muss. Als Material war schwarzer Marmor benutzt; am Postament befanden sich zwölf Nischen mit Figuren weinender Tugenden; oben darauf in der Mitte kniete Karl VIII auf einem Schemel in ganzer Figur aus vergoldeter Bronze; an den vier Ecken waren, ebenfalls von Bronze, Engel, die mit weit geöffneten Flügeln ein Schild mit den königlichen Wappen trugen. Ferner führte Guido für das Schloss in Blois zwei Statuen Ludwig XII aus, das eine Mal im Jagdkostüm mit dem Federhut und einem Falken auf der Faust, das andere Mal zu Pferde in voller Rüstung.

Nach dem Tode Ludwig XII, 1515, kehrte Mazzoni endlich in sein Vaterland zurück; ein Jahr darauf befindet er sich wieder in Modena, überhäuft mit Reichtümern und Ehren. Zwei Jahre später, 1518, starb er bereits.

Die echt volkstümliche Kunst dieses Modenesen gehört zu dem Besten, was die naturalistische Richtung Italiens im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat. Was seine künstlerische Tendenz anbetrifft, so verrät unser Meister leise Einflüsse der paduanischen Schule. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er vom Bildhauer Guido Pavesi gelernt hat, der einige Terracottafiguren in einer Kapelle des Domes zu Parma geschaffen und seinerzeit sehr geschätzt war; aber sein wahrer Lehrmeister blieb einzig und allein die Natur. Er führte seine Kunst auf eine Stufe wunderbarster Vollendung und so verbreiteten seine Schöpfungen über Italien und Frankreich seinen Ruhm, zu seiner eigenen und seiner Vaterstadt Ehre.

Antonio Muñoz.

Die französischen Buchkünstler des 18. Jahrhunderts.

JEDE Kunstperiode verneint nicht nur die soeben vergangene, sondern meist auch den grössten Teil alter Kunst überhaupt. Zumal wenn sie einen so ausgesprochenen Charakter hat wie das Kunstleben der verstrichenen fünfundzwanzig Jahre. Den Künstlern war es bitter ernst um ihre Aufgaben und ein energisches Sichvordrängen, der Versuch gewissenhafter Lösung grosser Fragen zeichnet die Zeit aus. Welche Richtung auch im Wandel der Jahre die meistbesprochene gewesen sein mag, das Eintreten mit der ganzen Persönlichkeit und mit seiner vollen Ueberzeugung war die Hauptsache. Weniger zielbewusste Kunstäusserungen haben da einen schlechten Stand. Ich zeigte einem bedeutenden lebenden Künstler einmal einen schönen Druck des Bartolozzi nach der Kauffmann und er äusserte sich darüber mit der Verachtung, die ein strenger Moralist etwa für den Marquis de Sade hat. Es war ihm etwas Unreines, nicht nur etwas Geringwertiges.

Ein grosser Teil der heutigen Kunstkritik und des Publikums, die sich beide in ihrem Urteil den besten der lebenden Künstler überantworten, sind in gleicher Weise unduldsam geworden. Aber ganz neuerdings hat sich neben diesen ein grosser Kreis von Kunstgeniessenden gebildet, der von völlig anderen Gesichtspunkten ausgeht, und weniger absolute Normen als kulturgeschichtliche Betrachtungen gelten lässt. Für diesen Kreis ist die Kunst einer jeden Zeit etwas gegebenes, an dem wir nicht mäkeln sollen, und er meint, wir tun am besten, grosse und weniger grosse Kunst nicht länger zu unterscheiden, die einzelnen Richtungen oder Kunstgebiete nicht gegeneinander auszuspielen, sondern höchstens innerhalb einer jeden den trefflicheren von dem minder begabten Meister zu scheiden.

Wir, die wir so denken, haben denn auch wiederum die einst verlästerte Rokokokunst als schlechthin genialen Ausdruck einer Zeitgesinnung verehren lernen, ohne dass wir deshalb im Verständnis gegenüber der Renaissance oder Antike etwas eingebüsst hätten. Es ging uns wieder der Sinn für die Anmut in den englischen Punktierstichen auf, die unseren Eltern lediglich läppisch vorkamen. Es brachte uns die nochmalige Vertiefung in den Zopf, in das Empire, ja selbst in die Biedermeierzeit neue Freuden, wie wir überhaupt eine jede Emanation, in der sich die Verquickung mit dem wirklichen, im Gegensatz zu dem gewollten Leben offenbart, gern gelten lassen. Haben wir ja zuguterletzt noch sogar die Scheidung zwischen Kunst und Kunstgewerbe beinahe ganz aufgegeben.

Es kam dazu, dass wir nunmehr Tizian z. B. dem Dow vorziehen, nicht weil er Historien gegenüber den „blossen Genrebildern“ des anderen malte, sondern weil er der vollblütigere Gestalter war. Wenn wir aber mit Bezug auf diesen letzteren Punkt im Unklaren bleiben, wie etwa im Fall Rubens und Hals, ist es uns auch unmöglich, den einen höher einzuschätzen. Denn was wir aus deren Lebenswerk für unsere ausserkünstlerischen Zwecke entnehmen können — für die Bereicherung unserer Bildung, für unsere moralische Läuterung, für die Vertiefung unserer philosphischen Anschauungen —, hat, wie gesagt, keinen Einfluss mehr auf die Beurteilung. Jede Kunst, die ihre Zeit und ihre Umgebung richtig widerspiegelt, gilt uns als vollwertig. Daher gilt der Maler einfacher Bildnisse ohne weiteres so viel als der Maler der Historien. —

So haben wir denn auch endlich wieder die französischen Illustrationszeichner lieben lernen, wenngleich ihr Lebenswerk unter dem Zeichen der Grazie steht, und die einschmeichelnde Zartheit, mit der sie arbeiten, der sinnliche, tändelnde Reiz, den sie über die Bilder ausstreuen, mehr zum Entzücken als zur Erhebung veranlagt sind. Von der Kunst verlangen wir eben nur irgend eine Befriedigung, welcher Art sie auch sei, und namentlich nicht länger stets eine moralische.

Die französische des achtzehnten Jahrhunderts ist die zweite grosse Epoche der Buchschmuckkunst. Die erste fiel um zwei Jahrhunderte früher und war international, zum mindesten gleichmässig auf Deutschland und Italien verteilt. Damals war es der Holzschnitt, der herangezogen wurde zur wunderschönen Schmückung des gedruckten Buches. Wie jede Kunstregung gedieh auch diese zur reichsten Entfaltung, um allmählich in der eigenen Vollendung zu ersticken und langsam zu erschlaffen. Zum Teil weil die Möglichkeiten des Holzschnitts erschöpft waren, andererseits weil die dii minores ihn von seiner hohen Herbheit herab zur leichten Spielerei entwürdigt hatten, endlich wohl auch weil die immer grösser werdende Verbreitung des Kupferstichs und der Radierung ihm Abbruch taten, ging er allmählich ein.

Im Kupferstich schritt die Entwickelung vom Einzelblatt zu den Folgen, und von der Originalerfindung zu der Reproduktion. Nicht nur zur Bibel, auch zu anderen volkstümlichen Werken entstanden regelrechte Illustrationsreihen. Es lag nahe, mit der Zeit diese Serien, anstatt sie neben dem gedruckten Buch bestehen zu lassen, in das Buch selbst einzufügen, obwohl aus technischen Gründen das Einreihen der Kupferbilder in einen gedruckten Text viel umständlicher und schwieriger ist als das Einreihen von Holzschnittbildern. Eben dieser Umstand mag es verschuldet haben, dass man so spät darauf verfiel, und dass man eine so lange Zwischenzeit, über hundert Jahre, verstreichen liess, ohne schöne Bücher mit Bildern zu schmücken.

Die frühesten Werke, die man zu den illustrierten Büchern des achtzehnten Jahrhunderts rechnen kann und die etwa in die dreissiger Jahre fallen, erweisen sich nun tatsächlich als reine, äusserliche Zusammenstellung. Man hat die Abbildungen gewissermassen nur mit eingebunden, statt sie in besonderer Mappe beizugeben. Die Bücher sind Prachtwerke, die bereichert, aber nicht geschmückt sind. Die Tafeln selbst können als Wiedergaben von Gemälden oder gemäldeartig durchgeführten Zeichnungen gelten. Es fehlt das dekorative Element, das sie von einem allgemein gültigen Bild, welches überall sein selbständiges Dasein fristen könnte, umändert zu dem Werk, das genau für die betreffende Stelle im Buch hergestellt worden ist und eben nur an dieser Stätte sich ohne Erklärung verständlich erweist. Auch die Vignetten, wo sie zuerst vorkommen, scheinen durch Zufall in das Buch gelangt zu sein: es sind leicht hingestreute Blumenverzierungen. Später bekommen sie äusserlich ein architektonisches Gefüge, inhaltlich leise anspielende Beziehung zum Text, und in der Grösse eine bestimmte Abhängigkeit vom Satzspiegel.

Das ornamentale Motiv, das den Illustrationen beigegeben wird, um sie als spezifische Bücherbilder zu kennzeichnen, ist die Einfassung, die Umrahmung, die in den reifsten und verfeinertsten Beispielen in reicher Weise ausgebaut wird und zwar so, dass die Umrahmung rein graphischer Schmuck bleibt, nicht aber als wirklicher Rahmen vergrössert an der Wand plastisch ausführbar wäre.

Die Entwickelung der Illustration wirkt nun auch zurück auf den Buchdruck selbst. Es gibt bereits herrliche „Figures", d. h. Vollbilder oder Tafeln, wie wir sie heute nennen würden, in Büchern, die noch den harten, zusammengedrängten Typensatz mit unschönen Buchstaben aufweisen. Aber das Bild lockert das Buch an und für sich schon auf, indem es sich zwischen die einförmigen Druckseiten drängt. Dann lockert sich unter seinem Einfluss die Druckseite selbst. Zuerst wird sie statt kompress durchschossen und mit reichlichem Ausschluss gesetzt; die starren Typen weichen einer mehr liegenden Schrift, ja unter Umständen der völligen Kursivtype, die sich in ihrem eleganten Zug der gestochenen Linie des Bildes anpasst, und das Verhältnis des Druckkörpers zu dem Papierrand an den vier Seiten endlich wird ein luftigeres, schöneres. Dem derart durchgeistigten Typensatz kann die Illustration wieder ihrerseits mehr entgegenkommen, indem sie ausser den immer mehr oder minder strengen „Figures" noch Vignetten unmittelbar in den Text selbst streut.

So stellt sich denn das Ideal eines illustrierten französischen Buches des achtzehnten Jahrhunderts in der höchsten Blüte dar als ein tändelndes Gedicht oder eine prickelnde Erzählung, offen, in graziöser Type abgesetzt, der innere und obere Papierrand vier, der äussere fünf, der untere sechs bis acht Einheiten breit. Vorgegeben ist ihm ein Frontispiz, oft das Bildnis des Verfassers in reichem Beiwerk, oder eine Allegorie. Auf dem Titel steht eine gestochene Vignette lediglich als Verzierung; man nennt sie Fleuron. Jeder Gesang oder jedes Kapitel weist am Kopf eine Vignette, am Schluss eine zweite (Cul de lampe) auf, die in den meisten Fällen Putten, in lose Beziehung zum Inhalt des Textes gestellt, zeigen. In der Mitte steht eingebunden das Vollbild, die „Figure". Etliche prächtige Beispiele solcher Kunst sind: Franciau de Rosoi „Les Sens" (Poême en 6 chants, Londres 1766), M. M... C... „Anacréon, Sapho etc." (à Paphos-Paris, 1773), Blin de Sainmore, Lettre de Biblis à Caunus (1765, nebst anderen der damaligen beliebten „Lettres" an Progne 1765, an Zeïla, Julie an Ovid 1766 etc.), Pezay, „Zélis au bain" (Genf 1763), Dorat „Les baisers" (Haag 1771), Dorat „Fables nouvelles" (Haag 1773), Montesquieu, „Temple de Gnide" (Paris 1772), La Harpe „Tangu et Felime" (Paris 1780) La Fontaine „Contes" (Amsterdam 1762) und viele mehr.

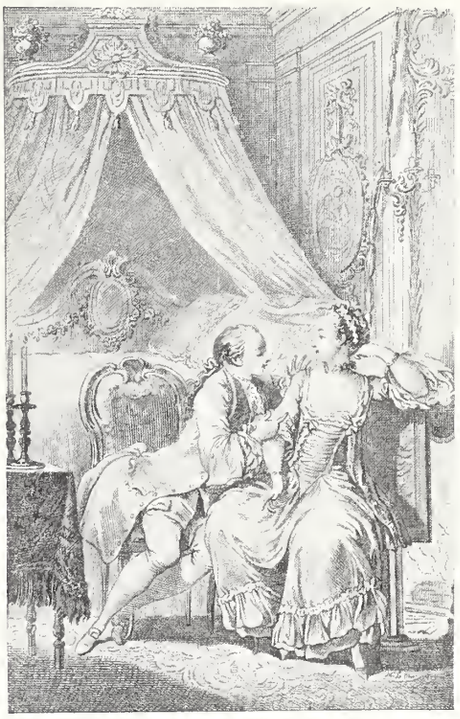
Hat man ein solches Buch in der Hand, so bleibt es nicht bei dem Vergnügen am Text und der Freude am Bild. Ein Entzücken an der harmonischen, schönen Ausstattung des Bandes tritt noch hinzu. Meist sind sie sogar noch in kostbaren Einbänden auf uns gekommen.

An solche Werke, wie die genannten, mag man noch die reihen, die in allen ihren Teilen, also auch was den Text anbelangt, dem Kupferstecher anvertraut worden sind, — die ganz gestochenen Bücher. Juwelen dieser Art sind J. J. Rousseaus „Pygmalion, Scène lyrique" (Paris 1775), Berquins „Idylles" (Paris 1775) und besonders das berühmte Werk von Delaborde „Choix de Chansons" (Paris

1773), dessen ersten Band Moreau zierte, während Le Bouteux den zweiten, Lebarbier und St. Quentin den dritten und vierten besorgten, ein Werk, für das schon 4500 Frs. bezahlt worden sind.

So herrlich diese letzteren Bücher auch sind, so liegt dennoch in ihrem Erscheinen bereits das Stichwort für das Eintreten des Verfalls. Denn sie entstanden aus dem Wunsche heraus, in der Pracht und der Kostbarkeit ihre Vorgänger aus dem Felde zu schlagen. Am Anfang war dieses Bestreben noch vom guten Geschmack in Zaum gehalten; aber bald musste es dahin kommen, da die Menschen nun einmal ihren Schwächen gern nachgeben, dass die Sucht zu prunken das ausschlaggebende Motiv wurde. Es entstanden die protzenhaften „Prachtwerke", die die Einheitlichkeit des Schmuckes ganz beiseite werfen, die für den Stil ihrer eigenen Kunst so wenig Gefühl haben, dass sie aus dem zierlichen Duodez oder Oktav zu dem schwerfälligen Quart oder gar Folioformat übertreten, und die eben nur durch den Aufwand, nicht durch die Feinheit zu wirken erstreben.

Dieser Geist beherrscht schon das ganz gestochene Werk „Abrégé de l'histoire universelle en figures", das Marillier anfing, aber natürlich nicht selbst vollenden konnte und das auch Duflos und Monnet nicht zum wirklichen Abschluss brachten. Ja, dieser Geist schliesslich, ist es auch, in dem ein grosses Werk unter Lebas' Leitung, Baniers Metamorphosen des Ovid (Paris 1767 — 1771) entstanden ist. Alle die berühmtesten Zeichner, Boucher, Eisen, Gravelot, Leprince, Monnet, Moreau, Parizet und St. Gois mit noch zahlreicheren nicht minder bedeutenden Stechern wurden requiriert, um das Werk herzustellen. Wenn auch die Einzelleistung oft entzückend ist, so ist über diese Vielköpfigkeit die Harmonie verloren gegangen, und der feine Reiz eines unter viel weniger Aufwand von ein und derselben Hand ausgestatteten Buches fehlt. Das gleiche Bedenken kann man auch gegen die schöne Ariostausgabe der Baskerville Press zu Birmingham (1773 — neu aufgelegt mit d'Ussieux' Uebersetzung, Paris 1775—83) geltend machen. Noch bedeutend aufdringlichere Bücher sind der Oudrysche Lafontaine (Paris 1755—59), die zweibändige Gessner-Ausgabe (Zürich 1773—77), Fénélons „Télémaque" (Paris 1785), die dreibändige Gessner-Ausgabe (Paris 1779) und vor allem der Racine in drei Grossquartbänden (Paris 1760). In diesem Werk findet man ein heilloses Durcheinander von Bildern, darunter zwei in sich abgeschlossene Reihen von Tafeln, die eine gross von Cheron, die andere klein von Gravelot. Es ist klar, dass die Veranstalter dieser Ausgabe kein Verständnis dafür hatten, wie ein geschmücktes Buch aussehen sollte, noch davon, dass alle Teile in bestimmten Verhältnissen zueinander stehen müssen, vor allem, dass zwei nebeneinander herlaufende Bilderreihen in einem Buch sich notwendigerweise beeinträchtigen. Selbstverständlich hat diese Racine-Ausgabe allein nicht den Geschmack verderben können. Aber sie ist ein Symptom und muss mit ihresgleichen dazu beigetragen haben, allmählich das Gefühl für die Buchdekoration abzustumpfen. Der Aufwand ist ja meist der Feind des Geschmacks geworden.



Charles Eisen, Illustration zu Lafontaine, Contes et Nouvelles.

Paris 1762. Kupferstich, wirkl. Grösse.

Nachgerade verliert sich der letztere auch. Hat man doch schon die Bilder des oben angeführten Ovid in Exemplare ohne Text zusammengebunden, also die Edelsteine aus der künstlerischen Fassung gerissen. Schliesslich ging man so weit, Illustrationsserien zu schaffen und lose zu verkaufen, die sich der Käufer zu Hause in seine beliebige Ausgabe des betreffenden Dichters einfügen konnte. In der äusseren Form pflegten diese Arbeiten den Stil der Buchillustration: aber was ihnen Leben und Daseinsberechtigung verlieh, die straffe Beziehung zu einem ganz bestimmten Druckwerk, fiel fort.

Damit war der Rundlauf wieder geschlossen. Anfänglich hatte es Kupferstiche in Folgen gegeben, die sich an ein Dichterwerk anlehnten. In aufsteigender Entwickelung verband man diese Art Kunst mit der Kunst des Buchdruckers, bis ein Höhepunkt ausgezeichneten, einheitlichen Geschmacks erfolgte. In absteigender Linie löst sich diese Gemeinschaft wieder auf.

Es gibt nun Theoretiker, die nicht einmal ein Gemälde in einer Galerie anschauen mögen, weil sie meinen, dass man es nur auf dem Altar ansehen dürfte, für den es gemalt wurde. Für diese ist jede Wiedergabe eines Gemäldes in Schwarz-Weiss ein Unding, und sie behaupten wohl, Bücher

und Kunstzeitschriften verbreiten mit ihren Abbildungen nur irrige Anschauungen. Viel mehr Berechtigung zum Einwand hätten sie wohl bei der Wiedergabe von Buchillustrationen, denn hier spricht die Zweckanwendung des Werkes allerdings ausschlaggebend mit.

Immerhin sind wir heutzutage, wenn nicht mehr ästhetisch unbefangen, dafür wohl historisch vorgebildet, und wir können ein Gemälde in einer Galerie mit grossem Genuss, ja selbst eine Reproduktion mit Vergnügen anschauen, da wir aus unserer Erfahrung heraus das Fehlende zum grossen Teil ergänzen können. So brauchte auch das „Museum" keine Bedenken zu tragen, seinen Lesern die Kunst der Illustratoren vorzuführen, obwohl es nicht die ganze Kunst, sondern nur einzelne, losgelöste Schmuckstücke verschiedener Bücher vorführen kann. Dieses sollte nicht geschehen, ohne dass der Versuch gemacht wurde, durch die vorstehenden wenigen Zeilen auf den richtigen Standpunkt, den man den Bildern gegenüber einnehmen muss, hinzuweisen.

Eisen, Cochin und Moreau galten schon zu ihrer Zeit als die hervorragendsten Künstler auf diesem Gebiet, und vermöge ihrer künstlerisch höheren Intelligenz, ihrer freieren Phantasie, ihrer grösseren Sicherheit im Zeichnen, rissen sie die bedeutendsten Aufgaben an sich. Sobald es galt, einen anderen als alltäglichen Stoff zu illustrieren, suchte man zunächst einen von ihnen zu gewinnen. Eisen hat vielleicht das beste geleistet, nicht in der einzelnen Tafel, sondern in der zart-geschmackvollen Ausstattung des ganzen Buchs. Am höchsten wird allgemein seine Ausgabe der Lafontaineschen Erzählungen in Versen geschätzt. Moreau war gewiss der beste Zeichner und gegenständlich in allen Sätteln fest, — so lange er unbefangen blieb. Aber er hat zu lange gelebt und ragte noch in die Zeiten hinein, da man begann, auf Treue in der historischen Tracht zu dringen. Er musste dann Schiffbruch leiden, als man von ihm etwas erwartete, was er infolge der Unzulänglichkeit seiner Hilfsmittel nicht zu leisten im stande war. Auf seinen späten Arbeiten lastet ein beengender Druck, der sie gequält und spröde erscheinen lässt. Merkwürdig ist in dieser Beziehung Cochin. Die volle Unbefangenheit fehlt ihm: er stellt also seine Ariostischen Helden z. B. nicht in der Zeittracht noch im pseudoklassischen Gewand hin. Ebenso wenig aber gibt er sich Mühe, eine annähernd treue historische Tracht auszuarbeiten, sondern kleidet sie so, dass man in der Tat unmöglich in ihnen die alten Schutz- und Trutz-Recken erkennen kann. In seinen dekorativen Vignetten und in den Bildnissen ist Cochin besonders glücklich.

Gleich nach diesem Dreigestirn ist Hubert Gravelot einzureihen, ihnen in allem, ausser vielleicht der Phantasiefreiheit, gewachsen. Da er hierin etwas zurückstand, bekam er auch meist Stoffe aus der eigenen Zeit oder solche, die man anstandslos in die eigene Zeit verlegen konnte, zu behandeln. Seine hundert Blätter zum Dekameron und die Illustrationen zu den Moralischen Erzählungen von Marmontel sind besonders prächtige Leistungen. Clement Marillier wird gemeinhin weniger als die obigen fünf geschätzt, — fast mit Unrecht. Vielleicht in der Sicherheit des Figurenzeichnens ein wenig schwächer, erfreut er uns kulturgeschichtlich umso mehr durch die Liebe und Sorgfalt, die er auf das Beiwerk in den Darstellungen der eigenen Zeit verwendet. Uebrigens fehlten ihm oft die guten Stecher. Was er kann, wenn er diese hat, bewies er im zweiten Band der „Fables nouvelles" von Dorat (Haag 1773), einem entzückend geschmückten Buch, dessen erster Band nur deswegen zurücksteht, weil die Stecharbeit in weniger guten Händen lag.

Choffart ist die Grazie und Freiheit selbst, hat sich jedoch meist auf kleine Vignetten beschränkt, die dem Können im Figurenzeichnen nicht so harte Aufgaben stellen. Borel, Saint-Aubin, Monnet, Queverdo, Lebarbier, Chedel, Lefèvre, sind einige der zahlreichen Meister zweiten Ranges, hinter denen noch eine Reihe Künstler, vom Schlage Binets etwa, zu stehen kommt.

Man sieht, dass das Feld stark besetzt ist, und die Anzahl der Ausgaben, die geziert werden, beläuft sich insgesamt auf etwa Dreitausend. Das stellt aber schon eine Kunstleistung dar, die von selbst Beachtung erheischt. Denn wenn diese Buchkunst nicht wahrhaften Wert für alle Zeiten besässe, so hätte sie nicht zu dieser reichen Entfaltung gedeihen können. Das in sich Schwache bleibt auch in der äusserlichen Entwickelung stets beschränkt.

Hans W. Singer.

Zurbaran. Des hl. Bonaventura Papstwahl.

Dem hl. Bonaventura nennt, als die Kardinäle sich über die Wahl eines Papstes nicht einigen können, auf sein Gebet ein Engel den Namen.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, h. 2.39, br. 2.22.

Zurbaran.

DAS sechzehnte Jahrhundert kennt in Spanien wohl katalanische und Sevillaner Künstler, Hofmaler in Madrid und Maler in Valencia wie Valladolid, eine spanische Kunst aber, befreit von den Fesseln der Tradition und der Nachahmung des Fremden, spanisch in ihrem Wesen und spanisch in ihrem Ausdruck kennt erst das 17. Jahrhundert. Das Geschick, welches unter dem dritten und vierten Philipp Spanien den Staatsmann versagte, den das Land doch so nötig gebraucht hätte, gab ihm dafür

Genies in Fülle, Genies, deren Ruhm erst mit der Menschheit selbst erlöschen wird.

Die gleiche Zeit, welche in Lope, Cervantes und Calderon die spanische Poesie auf die Höhe der Vollendung führt, bringt auch die Männer hervor, welche der spanischen Kunst den Ewigkeitstitel verleihen: Velazquez und Zurbaran. Das künstlerische Bekenntnis beider, der Wirklichkeitssinn, der Realismus des echten Spaniers ist beiden gemeinsam, in ihren Schöpfungen aber verkörpern sie die beiden Hauptzüge spanischen Wesens, der eine das höfisch ritterliche, der andere das religiöse Element. Beide haben in ihren Werken dem spanischen Geist jene ewig gültigen Züge verliehen, welche spanische Art und spanisches Wesen für immer adeln. Die grosse und glänzende Kunst des Velazquez hat das Werk seines Freundes und Altersgenossen zwar in den Schatten gestellt, denn, wo Velazquez blendend und vielseitig, da ist Zurbaran schlicht und einseitig, wo jener Küchenstücke, Landschaften, Heiligenbilder und Königsporträts mit der gleichen Virtuosität malt, da weiht dieser seinen Pinsel einzig und allein nur Bildern geistlichen Inhalts, wo jener seine Technik Schritt für Schritt zu höchster Vollkommenheit führt, da bleibt dieser früh angenommener Manier treu, aber wenn Velazquez Zurbaran auch verdunkelt, seine Grösse mindert er nicht, sie haben sich im Gegensatz entwickelt, aber jeder zur Vollendung.

Ein eigentümlicher Zufall hat es gewollt, dass wir von Zurbarans äusserem Leben kaum mehr wissen, als von dem jedes Philisters auch, nämlich das: er wurde geboren, nahm ein Weib und starb, aber wenn die Lebensumstände des Künstlers für uns so gut wie verborgen geblieben — man weiss nicht einmal genau das Jahr seines Todes —, so spricht sein Geist umso offenbarer aus seinen Schöpfungen zu uns, und das ist ein starker, männlicher und christlicher Geist.

Francisco de Zurbaran wurde im November 1598 in Fuente de Cantos der Provinz Badajoz geboren und kam sehr früh nach Sevilla, wo er von Roelas in der Malerei unterrichtet wurde. Kaum 20 Jahre alt, erhält er bereits seinen ersten Auftrag für einen Altar der Kathedrale zu Sevilla und von da an bis zu seinem 1662 oder 1663 erfolgten Tode ist er der kirchlichen Malerei treugeblieben. Kirchen und Sakristeien, Kreuzgänge und Refektorien hat er mit Gemälden geschmückt; Dominikaner, Franziskaner, Karmeliter und Karthäuser haben seine Kunst zur Verherrlichung ihrer Orden herangezogen und im 17. Jahrhundert gab es in Sevilla nur wenige Klöster, die kein Werk seiner Hand besassen; für Gründung neuer Klöster und zur Ausschmückung schon bestehender hat es ja auch in jenen Jahrzehnten völliger wirtschaftlicher Deroute und politischen Niedergangs nie an Geld gefehlt. Als Jüngling noch wird er mit dem Altmeister Herrera zusammen mit jenem Zyklus von Bildern aus dem Leben des heil. Bonaventura betraut, der jetzt in alle Welt zerstreut, erst von Justi wieder zusammenentdeckt worden ist; in die Wildnisse von Guadelupe, in die Einsamkeit der Karthause von Jerez wird er berufen, um den Mönchen die Legenden ihrer Heiligen bildlich auszugestalten, seine Kunst geht so völlig in diesem Genre auf, dass auf Grund seines Werkes die Biographen ihn selbst haben ins Kloster gehen und als Mönch leben lassen, einen Umstand, mit dem die Tatsache, dass er zweimal verheiratet und Vater zahlreicher Kinder war, nicht zu vereinbaren ist. Diesen Bildern auch verdankt jene bekannte Anekdote ihre Entstehung, dass er aus dem geräuschvollen Treiben der Grossstadt in ein Kloster seiner Heimat entflieht und erst von dem Magistrat durch eine Deputation zur Rückkehr nach Sevilla aufgefordert werden muss. Wenn seine Zeitgenossen seine Kunst so hoch schätzten, dass dem Anfänger das Malexamen erlassen wurde, auf dessen Ablegung intriguante und eifersüchtige Kollegen bestehen wollten, wenn König Philipp IV den eben Dreissigjährigen den „Maler des Königs und den König der Maler“ nannte, so beweist das, dass die Spanier von damals eine Seite ihres eigenen Wesens und vielleicht die am stärksten betonte, in seinen Schöpfungen wiederfanden.

Die Kunst Zurbarans verkörpert den spanischen Katholizismus in seiner ganzen herben Strenge, in jener Mannhaftigkeit, der die Religion wie ein unbezähmbarer wilder Instinkt innewohnt, ohne jede Wirkung auf Gefühl oder Gemüt, jener Unerbittlichkeit, die im Andersgläubigen eben nur den Feind sieht und die Mauren, Juden und Protestanten lieber erschlägt, als bekehrt. Da ist nichts von jener weichen zarten Schwärmerei, deren mystisches Element wenige Jahrzehnte später Murillos Kunst ihr Spezifikum verleiht, nein, es ist der spanische Katholizismus der Maurenzeit, in der spanisch sein: katholisch sein hiess, beides aber den Krieger bedeutete. Zurbaran scheint noch jener Zeit anzugehören, in der spanische Könige sich mit Leidenschaft vor der Kirche demütigten, vor der Kirche, die ihnen die wirksamsten Waffen gegen politische Gegner gab, jener Zeit, in der Bettelmönche auch als Staatskanzler Bettelmönche blieben, in der die Ritterorden geistlich, die Bildung theologisch war, jener Zeit, die die ganze Nation als Ordensleute, als Tertiarier des heil. Franz begriff. Spanien wurde der Bringer des Christentums, Jesu demütiger Jünger S. Jago

nicht nur zum Apostel des Landes, sondern zu seinem ersten Ritter, es brauchte seine Heiligen mehr als Heerführer denn als Fürbitter, und wenn das Gefühl der Nichtigkeit alles Irdischen seine Vornehmen ergriff, so machte es aus ihnen keine beschaulichen Schwärmer, sondern Streiter und trieb die Raimundus Lullus, die Ignaz von Loyola zum Kampf mit der halben Welt und zum Sieg über dieselbe. Es ist jene Zeit, in der ein geistliches Institut wie die Inquisition sich der höchsten Popularität erfreut, bekämpft es doch in Juden, Mauren und Ketzern die Verräter des Vaterlandes; es ist die gleiche Zeit, welche, als die Vertreibung der Moriscos beschlossen wird, allen Ernstes erwägt, ob es nicht am besten sei, alle, alt und jung zu erschlagen, der Herr werde ja am Tage der Auferstehung schon die Seinen kennen. In Zurbaran lebt noch jener feurige Fanatismus eines heil. Dominikus, dem Gott der Rächer ist, er hat nichts von der schwärmerischen Ekstase einer heil. Therese, die in Gott die höchste Vollkommenheit der eigenen Seele sucht, wie ihm auch die weiche Hingabe eines Molinos, dem Gott die völlige Ruhe inkarniert, fremd ist.

Und so wie er empfindet, so malt er. Er blendet nicht und begeistert nicht, aber er erfüllt den Beschauer mit der Ehrfurcht und der Achtung, welche der Ernst eines grossen Charakters abnötigen. Er verschmäht die prunkende Phrase, sein Blick ist stets auf das Ganze gerichtet, sein Stil ist vornehm, denn er ist natürlich. Und diese Natürlichkeit ist seine Grösse. Gerade weil ihm das Wunderbare das Selbstverständliche ist — vollzieht sich doch für ihn jeden Tag in der Wandlung das grösste aller Wunder —, bedarf er zu seiner Darstellung keines Aufwandes. Ruhigen Blickes sieht er das Wunder mitten im täglichen Leben und was ihm nicht unerhört ist, für dessen Darstellung sucht er auch nicht nach neuen und unerhörten Mitteln. Seine Auffassung ist einfach, fast nüchtern, auch das Uebernatürliche offenbart sich ihm in der natürlichsten Form, er scheint völlig kunstlos und „erreicht doch den Zweck der Kunst so vollkommen".

Fehlte ihm die Phantasie oder war es nur ein besonders stark ausgeprägtes Streben nach Wahrheit, er hat nichts malen können, was er nicht sah. Ob Engel vor dem seligen Alonso Rodriguez Musik machen oder dem heiligen Pedro Nolasco das himmlische Jerusalem zeigen, ob ein solcher dem heiligen Bonaventura Botschaften aus dem Jenseits überbringt, oder ob sie paarweise das Sakrament des Altars verehren, immer sind es nur Knaben, welche in der auf Zuwachs berechneten Garderobe der Autos sacramentales Theater spielen, sie sind voll schalkhafter Würde und etwas eckiger Anmut, aber sie sind nicht vom Himmel, sondern gehören dieser Welt an, es fehlt zwar das Uebersinnliche, aber dafür ist das Sinnenfällige von köstlicher Naivität und Frische. Diese Darstellungen nehmen denn auch in seinen Werken einen verhältnismässig geringen Raum ein und er ist in ihnen nicht frei. Man erkennt in der Apotheose des heil. Thomas von Aquin unschwer die Einflüsse von Herreras Triumph des heil. Hermenegild und Roelas Tod des heil. Isidor, wie die Hirten in der Galerie Montpensier Riberas Einfluss zeigen, ganz er selbst ist er nur in den Mönchsgeschichten.

Die Welt des Klosters hat er erst für die Welt entdeckt, keiner vor ihm und keiner nach ihm hat jenen penetrierenden Blick für den Mikrokosmos mitgebracht, den die vier Mauern eines Klosters einschliessen, keiner hat wie er das psychologische Feingefühl für Mönchscharaktere besessen, für Charaktere, die so wunderlich Gehorsam und Ehrgeiz, Demut und Herrschsucht, Indolenz und Leidenschaft komplizieren. Etwas seltsam Feierliches ist es um die Einsamkeit des Klosters, wo Frieden und Resignation den Weltflüchtigen in Zweifel und Unfrieden stürzen, wo die tiefe Stille der Andacht wie der Schatten des Sterbens über den Hallen liegt, in denen zermarterte Herzen mit ihrem Gott um die Seligkeit ringen, wo Freuden Sünde, wo Leiden Wonne, wo alles Leben nur eine Bejahung des Todes. Alles das hat er erlebt und lässt es den Beschauer mitempfinden. Die Sprache seiner Bilder wirkt in der schlichten Sachlichkeit der Auffassung, in der epischen Kraft des Vortrags wie das Hohelied des Mönchtums, vielleicht monoton im Tonfall, aber grandios.

Seine Farbe ist ernst, seine Palette scheint auf schwarz, weiss und braun beschränkt, aber sein Licht — das durch hundert Reflexe diffundierte matte Licht halberleuchteter Innenräume — mildert die starken Kontraste, zittert in silbernen Wellen auch durch die tiefsten Schatten und löst die Gegensätze zu Harmonien von luftumflossenem, schimmerndem Grau. Im Dämmer ihrer Zellen, im Zwielicht der Kirchen sehen wir sie so, die Heiligen und die Denker; die weitfaltigen Kutten verbergen Körper und Glieder, die nur zur Abtötung bestimmt scheinen, keine Handlung, kaum eine Bewegung verrät das Leben, das sich nur in Gedanken betätigt, aber die Köpfe mit den durchgearbeiteten Zügen, mit den sprechenden Augen können das Feuer der Seelen nicht verbergen.

In langen Bilderserien hat er die Geschichten der verschiedensten Ordensheiligen erzählt und wer gesonnen wäre, die Histörchen der Legenda sanctorum für Märchen zu halten, er überzeuge sich vor

Zurbarans Bildern, dass alles erlebt ist, diese Köpfe können nicht lügen, Zurbarans Kunst wohnt die Ueberzeugungskraft der Wahrheit inne, seine Bilder sind Dokumente. Dem Laien ist Mönch Mönch, aber welch ein Unterschied zwischen dem vornehmen, milden, nur seinen Studien lebenden Benediktiner und dem terminierenden Kapuziner, dem harten kalten Dominikaner Inquisitor und dem vermittelnden wohltätigen Mercenarier; Herkunft, Bildung, Tätigkeit und Tracht so grundverschieden, eins aber ist ihnen allen gemeinsam: der Gelehrte, der Bettler, der Richter, der Diplomat haben nur einen Glauben, nur eine Zuversicht, nur einen Gott. Für diese Menschen, ihr Gehaben und Gebahren bringt Zurbaran nicht nur das feinste psychologische Verständnis mit, sondern auch den schärfsten Blick, er schürft aus der Tiefe, das vollkommene Wissen des Kenners und die vollendete Kunst des Könners vereinigen sich bei ihm und unter seiner Hand entstehen jene Bilder, die dieser ganzen versunkenen Welt in ihrer majestätischen Würde und Feierlichkeit ewiges Leben sichern. Er ist wahr, aber er verliert sich nie in die Wirklichkeit, das Nebensächliche übersieht er, sein Realismus lässt ihn zerrissene, geflickte und schmutzige Kutten auch so malen; dem ekstatischen Einsiedler mit den zerrütteten Zügen gibt er die vom vielen Weinen gerötete Nase, aber er drängt seine Beobachtungen nicht auf, er prunkt nicht mit Details, alles Kleinliche eines forcierten Naturalismus ist ihm fremd. Er schöpft aus dem Vollen und hat seinem Werk, dessen Stoffgebiet so eng begrenzt ist, durch den Reichtum der dargestellten Typen, ihre individualisierende Behandlung, das kraftvolle Erfassen und die unmittelbare Lebendigkeit der Wiedergabe den Wert einer unschätzbaren Porträtsammlung verliehen; für alle, die Charaktere suchen und auch im Mönch den Menschen sehen, eine unerschöpfliche Quelle der Anregung und des Genusses.

Zurbaran. Madonna.
Posen, Kaiser-Friedrich-Museum.

Zurbarans Kunst ist eminent männlich, das Weib fehlt völlig in ihr. Zwar hat er auch Heilige gemalt und ihnen zuliebe seine Palette um einige Töne von Blau und Rosa bereichert, aber er hat nicht vermocht, ihnen etwas Ueberzeugendes zu geben, es sind ängstliche und etwas befangene Damen, diese Heiligen Casilda, Ines, Catalina u. a. mehr, sie scheinen die Versuchung zu fürchten und sich durch eine abwehrend vornehme Miene gegen dieselbe schützen zu wollen, es fehlt ihnen an Sicherheit.

Nur einmal ist ihm ein mythologischer Vorwurf gestellt worden und dabei hat er dann völlig versagt. Durch des Freundes Velazquez Vermittlung erhielt er einen Auftrag für den Saloncete des Buenretiro, die Arbeiten des Herkules. Er ist an dieser Aufgabe gescheitert, er hat nur vermocht, die rohe Kraftmeierei eines muskelgewaltigen Metzgerburschen zur Erscheinung zu bringen, nicht mehr, eine seelische Belebung dieser Szenen ist ihm nicht gelungen. Ein Motiv, dem der religiöse Gedanke fehlte, sagte ihm nichts; es ist ein Ruhmestitel für ihn, dass seine Kunst da versagte, wo er aus Eigenem nichts dazu geben konnte. Wir, die wir im Kunstwerk nach der Persönlichkeit suchen, wir werden von Zurbaran zwar sagen müssen, er war einseitig, aber er war ein ganzer Charakter, ein ganzer Mann.

Max von Boehn.

El Greco.

DIE spanische Kunst des sechzehnten Jahrhunderts wird durch Fremde bestimmt. Erst sind die Niederländer die bewunderten Vorbilder und Lehrer, dann die Italiener. Die spanischen Künstler gehen ins Ausland, ausländische Künstler kommen nach Spanien, teils um, wie die Arphe, Pedro Campaña, Antonio Ricci u. a. hispanisiert für immer zu bleiben, teils um, wie z. B. Moro, wenigstens einige Zeit nach vielen Seiten anregend zu wirken. Unter diesen Fremdlingen ist der bedeutendste Domenico Theotocopuli aus Kreta, der 1575 nach Toledo kam und 1614 dort starb.

Es ist eine sonderbare Erscheinung, dass dieser Mann, der vier Jahrzehnte in Spanien arbeitete, der die Klöster und Kirchen Neu-Kastiliens mit Altären, die Paläste mit Porträts füllte, dessen Schüler Spanier waren, mit dessen Persönlichkeit die Zeitgenossen sich in Tadel wie Bewunderung eifrig beschäftigten, den Eingesessenen seiner neuen Heimat doch immer „der Grieche" blieb. Ungleich den Arphe und den Carducci blieb er ihnen fremd, denn seine Kunst blieb ihnen ein Rätsel.

Und seine Person wie seine Kunst sind das bis heute geblieben.

Ein Schüler des gealterten Tizian malt er als Anfänger in seinen Wanderjahren Bilder wie die Tempelreinigung, die Heilung des Blinden, ein jedes fast handwerksmässig mehrmals wiederholt, die sich in Komposition, Zeichnung, Kolorit so wenig von denen anderer Venetianer unterscheiden, dass sie von Kennern bald Tizian selbst, bald dem Veronese, Bassano oder Barocci zugeschrieben wurden; ja, wo er in einem Gemälde sich als grosser Könner manifestiert, wie in dem Porträt des Giulio Clovio in Neapel, da wird es trotz der Signatur dem Dargestellten selbst beigelegt, so wenig weiss man von dem Maler, so wenig ist man geneigt, dem unbekannten Griechen diese Meisterschöpfung zuzutrauen. Er lässt sich in Toledo nieder und plötzlich, ohne Uebergang, nimmt er eine Manier an, deren Kontrast zu der Schule, die er durchgemacht hat, zu den eigenen bis dahin gemalten Werken, zu der Umgebung garnicht stärker, nicht krasser gedacht werden kann. Er verleugnet alles, was er gelernt und gesehen, er schlägt der Schönheit, wie die Zeitgenossen sie verstanden, ins Gesicht; er verschmäht die blühende Palette, die warmen glänzenden Tinten, er verachtet die Konvention, er ist nur noch er selbst. Dieser Subjektivismus seiner Kunst, dies stark persönliche Element, das sich fortan in seinen Schöpfungen vordrängt und allem was er malt, eine so bizarr originelle Note verleiht, bewirkte, dass die Zeitgenossen, die nie dergleichen gesehen, ihn für verrückt hielten, während er uns nur in eminentem Sinne modern erscheint, ein in das sechzehnte Jahrhundert verirrter Impressionist.

Modern, nicht, als habe er der Kunst neue Gebiete erschlossen oder neue Probleme zu lösen versucht, modern aber, weil er in allem, was er schafft, seine Persönlichkeit voranstellt, modern in seinem Betonen des schrankenlosen Rechtes auf Individualität. Er will seine eigene Sprache sprechen, denn er hat etwas zu sagen! Er malt zwar wie alle andern Heiligenbilder und Porträts, aber wie weit jenseits von aller Ueberlieferung! Er stellt den Himmel dar, aber er bevölkert ihn mit Gespenstern, überschlanke Gestalten mit zu kleinen Köpfen und zierlichen Händen und Füssen sind seine Heiligen; seine Engel hüllt er in ein Element unbehaglicher, fremdartiger Sinnlichkeit; ihrer Geschlechtslosigkeit zum Trotz umweht sie eine Atmosphäre wunderlicher perverser Lüsternheit, aus ihren grossen dunklen Augen schmachtet die leidvolle Süssigkeit lasterhafter Freuden! Und sein neuropathischer Christus mit den todestraurigen Augen!? Das ist kein Sieger, sondern ein Ueberwundener, besiegt und zu Boden gedrückt von der Unermesslichkeit menschlichen Leides. Ein Heiland ohne Hoffnung, ein Erlöser ohne Zuversicht, ein Helfer, der da weiss, es gibt keine Hilfe. Gekommen, die Menschheit zu erlösen, sieht er, dass sie nicht erlöst werden kann, nicht erlöst werden will, dass das Leid so viele Gestalten annimmt, als es Menschen gibt, dass es nötig wäre, jeden einzelnen von seinem eigenen Ich zu erlösen! In den schönen müden Augen dieses Gottessohnes spiegelt sich eine Welt von Schwermut, es ist ein Christus, welcher der Tragik erliegt, eine Welt erlösen zu sollen, die es nicht wert ist, erlöst zu werden, ein Christus, der seine Passion in Ewigkeit erleidet.

Und diesen Himmel hüllt er in Licht wie fahler, glanzloser Sonnenschein, wenn Gewitter am Horizont

stehen, diesen Himmel füllt er mit Bangen, mit der Ahnung herannahenden Unheils. Wenn seine Zeitgenossen, zumal die Venetianer, die Tizian und Tintoretto, bei denen er in die Schule gegangen, ihre Glorien in den ganzen berückenden Zauber ihrer glutvollen Farben tauchen, blaue Wolkentore aufreissen, um die Herrlichkeit des Jenseits ahnen zu lassen, so stimmt er seine Palette dazu auf einen düsteren Ton: ein fahles Grau, von grünlichen Lichtern durchflackert, violette Halbtöne auf Schwefelgelb geben seinen Märtyrern, seinen Heiligen, seinen Himmeln das Beunruhigende, das Unheimliche eines grausigen Spuks.

Verzichtet er schon in Gemälden, welche ihrer Natur nach Licht und Freudigkeit verlangen, auf jeden Reichtum farbiger Aeusserung, so beschränkt er sich in seinen Bildnissen völlig auf weiss und schwarz. Er hat zahlreiche Porträts hinterlassen; die vornehmen Kastilianer der Zeiten Philipp II und Philipp III müssen ihm gern gesessen sein. Bei der haremsartigen Abgeschlossenheit, in der die Frauen gehalten wurden, fällt es nicht auf, dass er nur Männer porträtiert hat. Sie alle sind mit einer berückenden Lebendigkeit wiedergegeben, aber wenn er diesen Rittern vom Degen und von der Robe die ganze unnahbare Vornehmheit ihres alten Adels, ihres reinen Blutes liess, in sein Temperament hat er sie doch umgewertet, ihnen allen eignet in ihrem melancholischen Ernst etwas schattenhaft Unwirkliches. Das Inkarnat ist leichenhaft, die dunkle Kleidung, die grossen blendenden Mühlsteinkrausen, die den Kopf völlig vom Körper isolieren, geben diesen Gestalten etwas Visionäres. Es scheint, als habe er nicht Lebende gemalt, sondern Geister beschworen. Man kann vor diesen Bildnissen nicht gleichgültig bleiben. Die Augen, die unergründlich träumerisch, oder in fieberhaftem Glanz hervorleuchten, haben etwas Rätselhaftes, sie erregen Grauen, eine Atmosphäre der Unterwelt umgibt sie, als blicke man in jene Abgründe der Seele, in denen umheimliche fremde Gewalten Willen und Vernunft meistern, um sie der Friedlosigkeit, der Verzweiflung anheimzugeben. Der Geist, der aus diesen Köpfen spricht, hat nichts Menschliches mehr, er tönt wie der ferne Schrei eines unbekannten Tieres in der Nacht der Wüste, beunruhigend, geheimnisvoll, mit Entsetzen füllend, er spricht von der namenlosen Qual der ewig Verlorenen, den Schrecken der zu einer zeitlosen Langeweile Verdammten. Diesen Zug des düster Phantastischen hat der Künstler in seine Modelle hineingesehen, sie im übrigen aber glänzend charakterisiert, es sind würdige Mitglieder der herrschenden Kaste eines Volkes, das selbst die Welt beherrscht. Die feinen Züge indessen, der durchgeistigte Ausdruck, die vornehme Haltung, die wunderschönen bis zur Koketterie schönen Hände, alle diese Merkmale raffinierter Kultur, verfeinerter Gewohnheiten verraten, dass es ein Geschlecht fin de siècle, ja fin d'un monde ist; wenige Jahre noch und die gefürchtete spanische Weltherrschaft wird nur noch ein Schrecken für die Kinderstube sein. Für diese ihrem Untergang so nahe Gesellschaft brachte der Künstler, der ja selbst einem noch älteren Kulturvolke angehörte, das feinste Gefühl mit, in seiner Eigenart, die hysterisch auf jeden, auch den verborgensten Reiz reagiert, weiss er sie mit intuitiver Durchdringung ihres Ich zu erfassen und in eine malerische Formel zu bannen, die, ungeachtet der grössten Einfachheit der Mittel, den reichsten Ausdruck, die intensivste seelische Belebung erzielt.

Ein pathologischer Zug geht durch die ganze Kunst dieses Mannes, seine Auffassung ähnelt der eines Fiebernden, in dessen Träumen sich Erinnerungen an längst Vergangenes mit wüsten Phantasien mischen, den der Druck der eigenen Wahnvorstellungen nicht zum Bewusstsein kommen lässt. Seine Zeichnung hat etwas gewollt Unbestimmtes, Skizzenhaftes, das im Verein mit dem absonderlichen Kolorit seinen Schöpfungen den Charakter des Improvisierten verleiht. Der Stil ist krankhaft in seiner Manier, das Was und das Wie seines Vortrages aber faszinieren, denn immer spricht ein eigentümlicher, oft abstossender, aber stets interessanter Geist, alles in allem ist er eben „der grösste Sonderling in den Annalen der neueren Malerei".

Dieser Sonderlingsnatur auch verdanken wir es, dass wir über den Künstler selbst mehr wissen als über so manchen seiner Zeitgenossen, er gab den Braven eben immer Stoff zur Entrüstung. Seine Jugendzeit allerdings liegt im Dunkel und erst Justi ist es gelungen, durch einen von ihm richtig gedeuteten Brief des Giulio Clovio einiges Licht auf die vorspanische Zeit des Malers zu werfen. Er wurde in Kreta geboren um 1550, das genaue Datum ist nicht bekannt, ebensowenig der Zeitpunkt, wann er nach Venedig kam. Er war ein Schüler Tizians und wohl auch Tintorettos, dessen Stil dem seinen am nahesten verwandt ist. Darf man aus der Porträtgruppe, die auf seiner Tempelreinigung Tizian, Michelangelo, Clovio und sein eigenes Porträt vereinigt zeigt, Schlüsse ziehen, so hat er auch Michelangelo und Clovio als Lehrer, Gönner oder Vorbilder geschätzt. Aus dem Jahre 1570 ist der Brief, in dem Clovio den „Jüngling" dem Kardinal Alexander Farnese empfiehlt, mit welchem Erfolg ist nicht bekannt; jedenfalls befindet sich noch heute in einer ehemals Farnesischen Sammlung sein bestes Bild der italienischen Zeit, das glänzende Porträt des Giulio Clovio in der Galerie zu Neapel. Es ist ein

wunderbares Stück vornehmster Bildniskunst, in sicherer Charakteristik und sorgfältigster Durcharbeitung zeigt es den berühmten Miniaturmaler alt und würdig, voll Stolz das Meisterwerk seiner Kunst, die Farnese Heures haltend, jenes berühmte Gebetbuch, welches erst vor kurzem aus dem Nachlass des letzten Königs beider Sizilien an Pierpont Morgan verkauft wurde. Justi hat noch weitere Bilder aus dieser Zeit nachweisen können, die Heilung des Blinden in zwei Varianten in Dresden und Parma und die Tempelreinigung in drei Varianten, beim Earl of Yarborough, in der Sammlung Cook in Richmond und bei D. Aureliano de Beruete zu Madrid. 1575 geht der Künstler nach Toledo, welches er bis zu seinem Tode 1614 nicht wieder verlassen hat.

Von der Wandlung, welche sich hier in seiner Kunst vollzog, ist schon gesprochen worden und vergebens haben sich die Biographen deren Ursache zu erklären gesucht. Jedenfalls besann sich der aus italienischer Luft, venetianischem und römischen Künstlerleben plötzlich in die Steinwüsten Neu-Kastiliens und künstlerisch in völlige Einsamkeit Versetzte hier erst auf sich selbst und betonte in dem fremdenhassenden Spanien stolz und trotzig seine Art im Widerspruch zu der seiner Umgebung und — er hat sich durchgesetzt. Die Arbeit, welche ihn nach Toledo geführt hatte, war kaum beendigt, da erhielt er einen Auftrag des Domkapitels, einen solchen des Königs, weitere folgten, und bis an seinen Tod haben Adel und Geistlichkeit nicht aufgehört, ihn zu schätzen und zu beschäftigen. Sein erstes in Spanien ausgeführtes Werk ist der retablo der Kirche San Domingo de Silos, dessen Hauptbild, die Himmelfahrt Mariä, soeben aus der Galerie des Infanten Don Sebastian in den Pariser Kunsthandel gelangt ist. In die Komposition spielen Erinnerungen an Tizians Assunta hercin, auch die Farbe verrät die venetianische Schule, wenn auch das stark und kräftig eingesprengte Schwarz dem Ganzen schon eine ungewöhnlich persönliche Note verleiht. 1577 erhielt der Künstler bereits einen Auftrag zu einer grossen Tafel für die Kathedrale von Toledo, die erste Kirche Spaniens. Dies Gemälde, 1579 vollendet, stellt den Moment dar, in dem Christus vor der Kreuzigung der Gewänder beraubt wird und befindet sich noch heute in dem herrlichen Hauptsaal der Sakristei, für den es geschaffen wurde. Man begegnet hier zum erstenmal jenem Christustypus des Meisters, der anmutet, als habe ihn der Künstler nach Jugenderinnerungen geschaffen, als habe er dem leblosen Christus Pantokrator byzantinischer Kunst eine Seele eingehaucht, dem über die Welt in starrer Ruhe Hinwegblickenden die Augen geöffnet, dass sie Menschen sehen und Menschenleid. Wer je vor den Mosaiken der Klosterkirche zu Daphni oder denen der Kahrié Moschee in Stambul weilte, der wird sich entsinnen, wie lebhaft diese Bildwerke ihn an die Schöpfungen des Griechen im fernen Kastilien erinnerten. Um die Person Christi, dessen feurig roter Mantel den Mittelpunkt und die koloristische Basis des Bildes gibt, ist eine Menge Personen beschäftigt, alle lebendig gesehen und individuell charakterisiert. Unter ihnen fällt ein spanischer Hauptmann auf, der neben dem Herrn stehend an der Handlung keinen Anteil nimmt; es ist der Erstling jener merkwürdigen Porträts, die das œuvre des Meisters so anziehend machen. Der vergoldete Holzrahmen, den der Künstler selbst für das Bild fertigte und für den er 532 Dukaten erhielt, ist leider nicht mehr vorhanden, sondern im

El Greco, Gott Vater den Gekreuzigten haltend.
Madrid, Prado.

Anfang des 19. Jahrhunderts beseitigt worden. Einen Auftrag Philipp II für einen der Altäre der Escurial-Kirche verdankte der Maler wohl jener wunderlich macabren Phantasie, dem Gemälde, welches man den Traum Philipp II oder die Glorie des Greco nennt, eine Darstellung des jüngsten Gerichts, dem der König, auf einem Teppich von der gemeinen Welt geschieden, erbaut und befriedigt beiwohnt. In seiner geistreichen Originalität, man möchte sagen Extravaganz in Zeichnung und Farbe, wird es nur von dem Bilde übertroffen, welches der König bestellt hat, um es bei seinem Eintreffen allerdings nicht seiner Bestimmung zuzuführen, der Marter des heil. Mauritius und seiner Gefährten. Dieses ist das berühmte Bild, mit dem man Grecos neue Manier einsetzen lässt. Nicht ganz mit Recht, denn wenn die Auffassung auch ganz und gar ungewöhnlich und die Zeichnung höchst willkürlich ist, so verrät das Kolorit doch auch in der Dissonanz seiner auseinanderstrebenden Töne noch den Venetianer, der farbig zu sehen gewohnt war. Der Misserfolg des Künstlers bei Spaniens erstem Kunstfreund hat nicht gehindert, dass er kurze Zeit darauf einen neuen grossen Auftrag erhielt, den, dem wir eines seiner Meisterwerke, die Beisetzung des Grafen Orgaz in der Kirche S. Tomàs zu Toledo, verdanken. Eine grosse figurenreiche Leinwand, die als Schulbeispiel von der Kunst Grecos dienen kann, sie vereinigt alle Vorzüge und Wunderlichkeiten seiner Manier. Die Komposition fällt völlig auseinander, der Vorgang auf der Erde, der unter Assistenz des ganzen Himmels erfolgt, steht in gar keiner Beziehung zu diesem, wie denn auch die grosse und sehr illustre Trauerversammlung, die der Bestattung, welche die Heiligen Stephan und Augustinus persönlich vornehmen, beiwohnt, durch nichts verrät, dass sich hier etwas Ungewöhnliches ereignet. Die Charakterisierung all dieser Edelleute ist aber so nachdrücklich, so packend, das Kolorit ist in seiner auf schwarz und weiss beschränkten Note so vornehm, dass eine Empfindung der Trauer durch sie ausgelöst wird, so herb und so tief, wie nur grosse Seelen sie fühlen und mitteilen können.

Es wäre unmöglich, hier auch nur die Hauptwerke des Meisters zu nennen, seine künstlerische Hinterlassenschaft ist dazu viel zu bedeutend. Die zeitgenössischen Schriftsteller rühmen den Griechen auch als Bildhauer und Baumeister, von ihm rührt die Fassade des Ayuntamiento in Toledo her, ein Spätrenaissancebau etwa im Sinne Carlo Madernas, ferner zwei Kirchen in Illescas, der Kreuzgang des Klosters der Doña Maria de Aragon in Madrid u. a., ja Pacheco behauptet sogar, er habe auch über die Kunst geschrieben. Wäre Pacheco nicht als Pedant so zuverlässig, würde man an seiner Angabe zweifeln dürfen, jemand, der so viel mit dem Pinsel zu sagen wusste, hatte nicht nötig, zu der im Ausdruck so viel ärmeren Feder zu greifen. Jedenfalls ist sein Werk noch nicht zum Vorschein gekommen. Man darf das wohl umsomehr bedauern, als seine Expektorationen über Kunst und Künstler vermutlich nicht weniger originell gewesen sein werden, als der Mann selbst. Pacheco, der den Meister drei Jahre vor seinem Tode besuchte, hat uns am meisten von ihm erzählt, von seinem Leben im grossen Stil der italienischen Malerfürsten, von seinem Fleiss, wie er von jedem seiner Gemälde eine verkleinerte Kopie bewahre und alle seine Figuren nach kleinen Tonmodellen zu malen pflege, und von seinen respektlosen Aeusserungen über Michelangelo, von dem er sage, er sei zwar ein Biedermann gewesen, aber malen habe er nicht können. Jusepe Martinez beklagt sich, der Grieche sei stolz bis zur Lächerlichkeit gewesen; Ruhm und Dank aber wissen ihm die Künstler für seinen erfolgreichen Kampf gegen die verhasste alcabala. Diese lästige und drückende Umsatzsteuer von jedem Kauf und Verkauf der Marktwaren sollte in Illescas von ihm erhoben werden, aber er verweigerte die Zahlung, weil Kunstwerke keine Ware und Künstler keine Handwerker seien und drang mit seiner Ansicht siegreich durch.

Zu seinen Schülern gehören Pedro Orrente, Juan Bautista Mayno und als bedeutendster Luis Tristan, der dem Lehrer in manchen seiner Porträts ganz nahe kommt, nur besitzt er mehr Korrektheit und weniger Temperament. Auch sein eigener Sohn Jorge Manuel Theotocopuli rechnet zu seinen Schülern, er hat den unvollendeten Südturm der Kathedrale von Toledo, den, welcher die Capilla Mozarabe bedeckt, mit einer hübschen Kuppel geschlossen. Was seine Schüler von ihm lernen konnten, war die Technik, in seiner Kunst steht der Greco so allein und so einsam wie alle Grossen, sein Werk aber, welches bedeutend und eigenartig die spanische Kunstgeschichte beginnt, verkündet wie eine Verheissung das Dogma vom endlichen Siege der Individualität über Konvention und Schablone, denn „höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit".

Max von Boehn.

Eckersberg. Das Nathansonsche Familienbild.
Kopenhagen, Kunstmuseum. — Auf Leinwand, h. 1.25, br. 1.73 (1818).

Christoffer Wilhelm Eckersberg.

DIE deutsche Kunstforschung hat den Schöpfungen des nördlichen Nachbarvolkes bisher nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Mit Unrecht, denn hier hat sich im Verlauf des XIX. Jahrhunderts eine Kunst von eigentümlichem Wert und ausgesprochenem Charakter entwickelt, und diese Kunst ist in ihren Anfängen zudem nicht ohne Einwirkung auf die Anfänge der deutschen Malerei des Jahrhunderts geblieben. Eine Reihe von Künstlern aus Schleswig, Hamburg, Pommern und Mecklenburg, zum Teil alten, zum Teil jungen Namens, Jakob Asmus Carstens, Philipp Otto Runge, Kaspar David Friedrich, Georg Friedrich Kersting sind Zöglinge der Kopenhagener Akademie gewesen. —

Die ersten Anfänge einer selbständig dänischen Kunst reichen nicht sehr weit zurück. Was während des XVIII. Jahrhunderts an Gemälden in Kopenhagen entstanden ist, hat allgemein europäischen Charakter. Es ist die Kunst des Rokoko und des Klassizismus, wie er sich während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts überall aus dem Rokoko entwickelte, mit ganz bescheidener nationaler Beimischung.

Als Friedrich V. um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts (1754) nach französischem Muster die Kopenhagener Kunstakademie ins Leben rief, fand sich nicht einmal ein einheimischer Künstler, der ihre Leitung hätte übernehmen können. Karl Gustav Pilo, von Geburt ein Schwede aus Södermanland, wurde der erste Direktor. Er ist ganz in der Schule der grossen französischen Kunst aufgewachsen, sein Porträt des Königs in grossem Ornat ist reinstes Rokoko, so locker und weich wie möglich. Unter seinem Nachfolger in der akademischen Würde, Peder Als, der in Rom mit Raffael Mengs und Winckelmann zusammengetroffen war, festigen sich die Formen und schon beginnt sich auch die gerade Linie leise zu melden.

Mit Nikolaus Abraham Abildgaard (1743—1809), mit dem Carstens so hart zusammengeriet, tritt dann der Klassizismus seine Herrschaft auch auf der dänischen Akademie an. Es ist schwer, sich ein gültiges Urteil über Abildgaard zu bilden. Die Reihe grosser Kompositionen aus der Geschichte des oldenburgischen Königshauses, das Hauptwerk seines Lebens, ist bei dem Brande des Christiansborger Schlosses im Jahre 1794 bis auf zwei zu grunde gegangen. Was erhalten blieb, weist darauf hin, dass er ein Typus jener gelehrten Maler aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts war, die der unmittelbar sinnlichen Naivität der Rokokomaler die Wucht der Gedanken und einer ans Barocke streifenden Phantasie entgegensetzten; einer von denen, die, wie Reynolds es ausdrückte, die Natur philosophisch unter allge-

meinen Begriffen betrachten wollten, um in der Einzelfigur den Charakter der ganzen Gattung darzustellen und in der grossen Absicht zu dem Herzen zu sprechen, sich mit ihrer Kunst nicht an das Auge, sondern an die Seele richteten.

Abildgaard galt für einen guten Koloristen. Seine Malweise ist noch nicht so emailglatt wie bei den Klassizisten der nächsten Generation: die breitere Pinselarbeit und die in schwarz und weiss höchst malerisch gehaltenen Zeichnungen verraten noch die technische Schulung aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Sein Philoktet aber, 1777 in Rom entstanden, ist trotz der vortrefflichen Durchbildung der Schulter und des rechten Armes schwer erträglich. Es ist eine der ersten ehrlich gemeinten, aber unendlich rohen Michelangelokarikaturen.

Neben dem strengen ernsthaften Abildgaard steht Jens Juël (1745—1802), als ein Charakter von ganz anderer Leichtigkeit und Beweglichkeit. Nach einem wechselvollen Leben war er seit 1780 in Kopenhagen zur Ruhe gekommen. Die ersten Handgriffe hatte er in Hamburg gelernt, dann war er in Kopenhagen Schüler der Akademie gewesen und hatte auf langen Reisen in Rom, Paris, Genf und wieder in Hamburg, wo er Klopstock malte, gelebt. Er hat noch die ganze edle Gesellschaft des ancien régime in den ovalen Rahmen seiner früheren Gemälde gebracht: die Damen in hoher Frisur, die Herren mit gepudertem Haar in den kräftigen, reichen und hellen Farben der Rokokotoilette. Als dann die jungen Damen, Rousseau im Herzen, gegen die Tyrannei der Mode Revolution machten, hat er mit gleicher Treue für die neuen Farben und für die neuen Figuren und Gesichter den eckigen Leistenrahmen aufgespannt. Juël bedeutet im Porträt für Dänemark etwa das, was für Deutschland Anton Graff bedeutet, aber Juëls Gebiet ist weiter als das Graffs. Auch Graff freilich hat in den letzten Jahren seines Lebens angefangen Landschaften zu malen, ohne dass wir jedoch eine fassbare Anschauung von diesen Dingen zu gewinnen vermöchten. In Juëls Werk nimmt die Landschaft einen breiteren Raum ein. Es lässt sich verfolgen, wie sie sich aus den Hintergründen der Porträts, aus den konventionellen süsslichen Tönen und den duftig lockeren Formen der idealen Rokokolandschaft zu selbständiger Bedeutung, grösserer Naturnähe und breiterer Behandlung entwickelt.

Zugleich aber wird es nirgends so wie hier deutlich, was die Generation aus der Mitte des alten Jahrhunderts von der Generation trennt, die sich mit dem Beginn des neuen zu eigener Tätigkeit entfaltet. Auch wo Juël nichts als eine Landschaft geben will, wird ihr durch irgend ein pathetisches Moment, das sonst gar nicht in der Art des Künstlers liegt, ein gewisser höherer Charakter mitgeteilt. Den Reiz des einfachen Naturbildes, den Reiz einer landschaftlichen Farben- oder Linienkomposition hat er noch nicht zu empfinden vermocht. Hier bringt alles Neue erst Christoffer Wilhelm Eckersberg.

Sein Auftreten fällt in die Jahre, in denen auch im übrigen Europa im Gegensatz zum Klassizismus mit grösserem Nachdruck überall eine selbständig nationale Produktion in der bildenden Kunst sich zu entfalten begann.

Eckersberg stammt aus deutschem Blut. Sein Grossvater wanderte in den zwanziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts aus Hall in Sachsen nach Holstein, des Malers Vater, der das Geschäft eines Handelsschreibers mit dem Tischlerhandwerk vertauschte, lebte in Flensburg, später in einem kleinen Dorfe der Halbinsel Sundewitt, Alsen gegenüber. Dort wurde Christoffer Wilhelm am 2. Jan. 1783 geboren. Im selben Jahre wie Peter Cornelius.

Der gleiche Trieb, die Fertigkeit der Hände zu erproben, der den Vater auf dem Schreiberbock nicht hatte zur Ruhe kommen lassen, regte sich früh in dem Knaben. Er begann nachzuzeichnen, was ihm unter die Hände kam, und erreichte endlich, dass man ihn nach Appenrade, dann nach Flensburg zu einem Maler in die Lehre gab. Endlich gelang mit Unterstützung „wohltätiger Menschenfreunde", deren Hilfe er angesprochen hatte, der grosse Sprung in die „Vaterlandsschule der heiligen Kunst", nach Kopenhagen. Das war zu Ende Mai 1803. —

Juël war kaum ein halbes Jahr vorher gestorben. Es kann kein Zweifel sein, hätte er ihn noch am Leben getroffen, er wäre nicht Abildgaards, sondern Juëls Schüler geworden, denn hier war sehr viel von dem vorgebildet, was Eckersberg zu voller Entfaltung gebracht hat. Mancher Schritt wäre ihm leichter geworden, manchen Abweg hätte er nicht betreten. —

Aus den Briefen Philipp Otto Runges, der zwei Jahre früher Kopenhagen verlassen hatte, wissen wir, wie traurig es dort mit dem Unterricht auf der Akademie bestellt war: „Sie sagen weiter nichts, als wenn man zum Beispiel einen Kopf gezeichnet hat: Sie müssen das höchste Licht immer auf den Teil halten, der am meisten hervorsticht, so wie auch den stärksten Schatten; nach unten muss alles Licht mehr abgedämpft sein und was im Stück hineinliegt, da muss sowohl Licht als Schatten alles leichter und nebliger gehalten werden . . . Sie sagen dann hinterdrein: Es ist sonst recht gut, zeichnen Sie nur mehr. Wenn ich dann Courage kriege und frage, ob sie meinen, dass ich nach ganzen Figuren etwas skizzieren oder abends zu Hause Perspektiv treiben soll, oder die Anatomie u. s. w. u. s. w., so heisst es gleich: Ja, das ist noch zu früh, fahren Sie nur fort,

nach meinen Zeichnungen können Sie zeichnen — und dann die Perspektiv? das brauchen Sie nicht, und die Anatomie? wenn Sie das nur bisweilen ansehen, Sie verlieren nur Zeit damit."

Aber gleichwohl, für Eckersberg war die Möglichkeit etwas zu lernen doch hier grösser, als in den Werkstätten der Provinzmaler in Appenrade und Flensburg. Schnell rückte er bis zur Aktklasse auf und erhielt schon im Jahre 1805 beide silberne und eine goldene Medaille. Aber auch ihm war deutlich, dass man sich, wie Runge schreibt, am meisten selbst helfen müsse. Auf eigene Faust malte er Porträts und Landschaften und zu der angeborenen Neigung, die umgebenden Dinge schlicht wie sie sind aufzugreifen, mag auch die Notwendigkeit des Broterwerbs dahin mitgewirkt haben, dass er bald mit einem kleinen Kreis von Kupferstechern in Verbindung trat, die die Ereignisse des Tages in Schillingblättern für ein grosses Publikum herausgaben. Eckersberg hat damals Szenen aus dem Bombardement der Stadt durch die englische Flotte im Jahre 1807 und einzelne Blätter zu einer Reihe dänischer Volkstrachten beigesteuert, bis er merkte, dass er im Begriff war, sich in eine Sackgasse zu verirren.

Von neuem suchte er nun Anschluss an die Akademie — Abilgaard war inzwischen gestorben — und endlich konnte er es wagen, sich um ein Reisestipendium ins Ausland zu bewerben, und als Begleiter des Kammerjunkers Bruun-Neergard trat Eckersberg am 3. Juli 1810 die Reise durch Deutschland nach Paris an.

Fast drei Jahre währte der Aufenthalt dort, fast zwei Jahre hat Eckersberg in Jacques Louis Davids Atelier gearbeitet.

Rücksichtslos war der Bruch mit der Tradition des XVIII. Jahrhunderts in Paris gewesen, aber er hatte sich im wesentlichen auf die Stoffe und den Stil beschränkt. Die Kette unmittelbarer Atelierschülerschaft war hier nie abgerissen und die Jungen waren nicht so sehr Ideologen, dass sie sich das reiche Erbe des Malenkönnens hätten entgehen lassen. David selbst war früh genug geboren, um das Metier bei einem alten Malvirtuosen des Rokoko aus dem Grunde zu lernen. In den drei Jahren seines Pariser Aufenthalts hat Eckersberg sich des freien Gebrauchs seiner Glieder versichert. Er hat fleissig Akt gezeichnet und Akt gemalt, er hat komponiert, aber das Porträt und die Landschaft darüber nicht vergessen. In Davids Atelier hat er den Grund zu der frischen hellen Malweise seiner späteren Gemälde gelegt, und als er im Sommer 1813 mit dem Prix de Rome der Akademie nach Italien fuhr, stand er als Maler auf festen Füssen.

Die drei nun folgenden römischen Jahre verlebte er mit Thorwaldsen in einem Hause. Eine irgendwie bestimmende Beeinflussung der Kunst des Malers durch den älteren Bildhauer, der eben auf der Höhe seines Ruhmes stand, ist jedoch nicht zu bemerken. Die zahlreichen Gemälde Eckersbergs, die in Rom entstanden, bilden zum einen Teil die gerade Fortsetzung der Pariser Anfänge, zum andern liegen sie vollkommen ausserhalb von Thorwaldsens Gedankenkreis.

Was Eckersberg bisher geschaffen hatte, war nicht ganz aus einem Guss. Die Ansprüche der Zeit, die Art des akademischen Lehrbetriebes und auch ein Mangel, sich ganz rein in den Grenzen seiner besten Fähigkeiten zu halten, trugen gleichmässig Schuld daran.

Er fühlte wohl, dass es ausserhalb der akademischen Kunst Abildgaards und Davids noch ein weites Gebiet für sein Talent gab, aber die Einwirkung dieser grossen Kunst war doch so stark, dass er sich ihr, auch wo er es versuchte wie in Kopenhagen, nicht lange entziehen konnte. So entstand eigentlich alles, was ihm am meisten am Herzen lag, wenigstens alles, was uns heute als das vorzüglichste erscheint, nebenher.

Unter Abildgaards direktem Einfluss hatte Eckersberg in Kopenhagen seine ersten grösseren Kompositionen gemalt. Jakobs Söhne am Sterbebette des Vaters, Bacchus und Ariadne, Perseus und Andromada. Paris führte diese Reihe grösserer Vollendung entgegen und in Rom endlich ist es ihm gelungen, die Frische seiner Anschauung des lebendigen Menschen und der wirklichen Natur und seine hellen Farben mit den Anforderungen des grossen Stils zu verbinden.

Freilich, weite Flächen hat Eckersberg nie zu meistern gelernt. Wo er ins Grosse geht, wie bei dem Durchzug der Israeliten durch das rote Meer (Kopenhagen, Kunstmuseum), der ihn Jahre lang, auch während des römischen Aufenthalts beschäftigt hat, gelingt es ihm nicht, den Eindruck des Gezwungenen zu verwischen. Vollkommenes aber gibt er in kleinem Rahmen. Hier gelangt er zu einer Intensität des Stils, vor der man sich an Feuerbach erinnert fühlen darf.

Die gleiche innerliche Grösse hat das römische Porträt Thorwaldsens. Es ist ein Werk junger Reife, unverrückbar bis in die letzte Linie, klar und aufgeschlossen, vom höchsten Adel.

Das erstaunlichste von allem aber bleibt doch die Reihe der „römischen Prospekte". An Werken alter Meister war Paris damals dank Napoleons Fürsorge reicher selbst als Rom. Um so bedeutender wirkte nun, was dem klassischen Boden nicht hatte entführt werden können. „Noch ist mir nichts lieber, wie die antiken Ruinen," schreibt Eckersberg

selbst bald nach seiner Ankunft in Rom. Wenn es aber wirklich nur das Interesse an der alten Architektur war, und das Verlangen, etwas von diesen Gewächsen eines helleren Klimas in den Norden zurückzubringen, was diese Gemälde hat entstehen lassen, so hat Eckersberg schlafwandelnd damals einen Schatz gehoben. Die in der Sonne und im hellen Schatten warmen gelben Töne des Travertin sind in einen prachtvollen Zusammenklang mit dem Grün der Bäume und dem weisslichen Blau des römischen Himmels gebracht, gemalt vor den Dingen selbst mit vollkommen naivem, freiem und breitem Pinsel, gemalt in den Jahren 1813 bis 1816, gleichzeitig mit den nazarenischen Fresken in Casa Bartholdy.

Eckersberg hat sich selbst nicht wieder übertroffen und vielleicht nur einmal noch ganz erreicht, als er während eines Besuchs in der Heimat im Mai 1830 die Ziegelei Rennberg an der Flensburger Föhrde malte. Hier findet sich die gleiche Unmittelbarkeit der Malerei und der Farbenkomposition, wie in den römischen Prospekten: die zusammengedrängten roten Ziegeldächer zwischen dem warmen gelben Sandabfall, dem hellen Strande und dem dunkelblauen Meer, zwischen dem Grün des Vordergrundes, dem weichen Ton des Höhenzuges am Horizont und dem weissbewölkten Himmel. —

Im übrigen hat es den Anschein, dass das freie Künstlerleben in Rom Eckersberg eine zeitlang über ihn selbst hinausgehoben hat. Als er zurückkehrt, klagt er, dass die Kunst nun nach Brot gehen müsse. Das Gemälde „Balders Tod", das ihm die Mitgliedschaft der Akademie erwarb, ist in der Tat eine höchst akademische Komposition. Die Pflichten der akademischen Lehrtätigkeit mögen auch im Anfang unwillkommen gewesen sein, und über 10 Jahre hat Eckersberg dazu alle Leiden eines Hofmalers erduldet, als er im Auftrag des Königs die Reihe von im ganzen acht Gemälden aus der dänischen Geschichte für Schloss Christiansborg malte, die sich jetzt in Kronborg befinden.

Das äussere Leben läuft nun ohne grosse Abwechselung hin. Eine erste, noch vor der Reise nach Paris geschlossene Ehe war schon während Eckersbergs Aufenthalt in Rom wieder gelöst. Jetzt heiratete er Jens Juëls Tochter Julie und nach deren Tode ihre Schwester Susanne, die er auch überleben sollte.

In der künstlerischen Produktion nehmen die Porträts und die Marinen den grössten Raum ein.

Die etwas schüchternen Bildnisse aus der Zeit vor der grossen Reise entfernen sich, wenn man von einigen jugendlichen Unbehilflichkeiten absieht, nicht sehr weit von dem, was Juël in seiner letzten Zeit erreichbar war, und der Gedanke ist nicht abzuweisen, dass sie unter dem Eindruck jener spätesten Gemälde Juëls entstanden sind. Was Eckersberg jetzt gibt, ist ganz sein Eigentum. Es ist nichts darunter von der absoluten Grösse des römischen Thorwaldsen, nichts Ueberwältigendes, aber auch schwerlich etwas, was gleichgültig lassen dürfte. Das Brustbild überwiegt, daneben findet sich eine Reihe ganzer Figuren, wie das grosse Nathansonsche Familienbild sie zeigt, und ein paar feine kleine Interieurs, in denen ein Lieblingsmotiv der nächsten Generation angeschlagen wird, das Ganze ein Dokument der dänischen Gesellschaft in der ersten Jahrhunderthälfte.

In seinen Marinen war Eckersberg ganz ohne Vorgänger. Er hat das dänische Seebild erst geschaffen. Ohne an das holländische anzuknüpfen: der Sund ist keine Nordsee und Eckersberg hat den Sund gemalt. Das sturmbewegte Meer hat er eigentlich nur ein einziges Mal gegeben, sonst sieht man überall das Wasser des Sundes, gemustert mit den regelmässigen, kurzen aber energischen, schräglaufenden Wellen, unter dem niedrigen Horizont, wie man es von der flachen Küste Seelands zu sehen gewohnt ist. Das Wichtigste ist aber überhaupt nicht das Wasser, sondern das Schiff; Eckersbergs Seestücke sind beinahe mehr Schiffsporträts als Marinen. Mit unendlicher Liebe und Sorgfalt hat er sich in ihren ganzen Organismus vertieft. Er malt sie mit nackten Masten und Rahen und mit atmend schwellenden Segeln, er malt sie in ruhig gleitender Fahrt, wenn sie ihre volle Breitseite darbieten, und vorgebeugt unter dem Druck des Windes. Er hat die innere Lebendigkeit und die etwas schwere grossartige und selbstbewusste Eleganz des grossen Seglers so vollkommen gemalt wie die stumpfere Physiognomie der Schaluppe und das leichte Temperament der Jacht. Und überall weiss er es fühlbar zu machen, wie der in den vollen Segeln liegende Druck des Windes sich dem trägeren Rumpf mitteilt.

Gegen das Ende seines Lebens fing die Schärfe der übermässig angestrengten Augen an nachzulassen. Jetzt war es nicht mehr möglich, jedes Tau und jeden Block zu malen wie bisher. Eckersberg selbst wird das als Mangel empfunden haben, wir sind geneigt in den breiteren Pinselstrichen der letzten Bilder eher einen Vorteil als einen Nachteil zu finden. Hier schliesslich ist auch dem Wasser breiterer Raum gegeben. Das Schiff tritt zurück zu gunsten des Ganzen.

Als Eckersberg im Jahre 1853 starb, wurde sein Tod wenig beachtet. Die dänische Kunst stand rings in voller Blüte. Es war die Blüte aus seiner Saat. Alle, die damals malten, Marstrand, Melbye, Bendz, Konstantin Hansen, sind aus seiner Schule, die meisten aus seinem Atelier hervorgegangen. In ihnen lebte er fort.

Max Sauerlandt.

Die italienische Bronzekleinplastik und das Verhältnis der Renaissance zu der Antike.

SELBSTBEWUSSTSEIN und Realismus, das sind die beiden grossen Schlagworte, in denen man die Eigenart der Frührenaissance zusammenzufassen pflegt. Es sind uns modernen Menschen gewiss geläufige Begriffe, die jedoch damals etwas absolut Neues bedeuteten. Während indes das trotzige Selbstbewusstsein dem fröhlichen Jugendmut und frischen Kraftgefühl der sich aus der Lethargie des Mittelalters erhebenden neugeborenen Menschheit entsprungen zu sein scheint, ist das bis zum äussersten durchdringende Verlangen nach Naturwahrheit eine alte Charaktereigenschaft des italienischen Volkes. Der Naturalismus der etruskischen Kunst tritt schon im Altertum in starken Gegensatz zu den schönheitlichen Neigungen der Griechen. So schienen die Bedingungen zu einer Annäherung an die klassische Antike nichts weniger denn günstig und ernste Zweifel werden wach, ob solche Renaissance denn wirklich ein rinascimento dell' arte antica gewesen sei. Gerade das, was wir heutzutage, verwöhnt und verzogen durch die reichen Schätze aus klassischen Zeiten, an der griechischen Antike bewundern, der Schönheitsrhythmus der Linien und Proportionen musste jenen Geistern fern bleiben.

Und doch bedeutet die Renaissance die Wiedergeburt alter Vorstellungswelten. Gewiss schlug in Florenz, dem Herzen Italiens, ein anderer Puls als einst in Athen. Mit dem neuen Selbstbewusstsein erwachte in dem Italiener eine Begabung, die in dem phantastischen, halbbewussten Traumleben des Mittelalter eingeschlummert war und die zu gleicher Zeit die italienische Renaissance mit der Antike gemein hat. Das griechische wie das italienische künstlerische Empfinden ist durchaus auf das Formale gerichtet. Nur wenn man den Realismus der Renaissance als dem echt künstlerischen Drange nach klarer, bewusster Formvorstellung entsprungen erfasst, begreift man seine weitgehende Bedeutung und erkennt man die heimlichen Fäden, welche die Antike mit der Renaissance verbinden. Die Schattengebilde religiöser Schwärmerei verkörperten sich. Den dämmerigen Ahnungen des Mittelalters treten bewusste Vorstellungen entgegen und als die greifbarste derselben erscheint die plastische Gestalt, die bald zum selbständigen Kunstwerk wird und aus dem Rahmen der Architektur herauswächst.

So wurde die plastische Freifigur das Ideal der neuen selbstbewussten Zeit, die sich im Studium der Antike zu dieser freiheitlichen Tat erzog. Es ist nicht bloss ein Auffrischen alter Techniken, sondern ein Sichhineinsehen in alte Vorstellungen. Keiner offenbart uns gleich gross, wie der Gewaltige Donatello die wunderbare Kraft der Läuterung der plastischen Formgebung an antiken Vorbildern. Zuerst folgt er dem echt florentinischen, wilden Drange nach scharfer Charakterisierung und kehrt bald das innere Seelenleben in leidenschaftlicher Ekstase nach aussen, bald schreitet er zu starken Uebertreibungen in der realistischen Detaildurchbildung. Ein eigentümliches Doppelspiel zwischen gotischer Innerlichkeit und quattrocentistischer, fast brutaler äusserer Realistik. Mehr und mehr drängen die Gestalten heraus aus dem architektonischen Rahmen. Aber nach jenen Uebertreibungen folgt die Klärung und Beruhigung an der Hand der antiken Vorbilder. Der Kupido, der Bronze-David im Bargello, die Paduaner Figuren und endlich der Gattamellata geben die anwachsende Kräftigung und Steigerung des Formgefühls bis zu völliger Freiheit der plastischen Formgebung. Donatello ist in diesen letzten Figuren der Antike so nahe gekommen wie kaum je wieder ein Künstler der Neuzeit.

Aber Donatellos grosse Tat blieb unverstanden. Er ging, wie immer die grossen Persönlichkeiten, seiner Zeit mit Riesenschritten voran und mühselig nur schleppte sich die Masse hinterher. Zu solch grosser Erkenntnis waren die Minderwertigen noch nicht reif. Von neuem begab sich die Plastik in den Dienst der Architektur und Dekoration. Ein Architekt, Bernardo Rossellino, übernahm die Führung. Die Marmorbildner Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano sind die Hauptvertreter dieser neuen Neigung zur Unterordnung, die sich vielleicht am stärksten in der Buntfarbigkeit der Skulptur offenbart. Die Robbia taten mit ihren farbigen, nied-

Andrea Pisano. Allegorisches Relief. Florenz, Campanile.

lichen Tonreliefs das ihre, die Zeit von den grossen Aufgaben der monumentalen, freifigürlichen Plastik abzulenken. Ausserordentlich selten und nur im dekorativen Beiwerk entdecken wir Einflüsse der Antike. Der Mangel an wirklich guten Stücken der klassischen Epoche und noch mehr die Verschiedenartigkeit der Aufgaben mag diese neue Entfremdung begünstigt haben. Es war noch ein letzter Rest mittelalterlichen, religiösen Gefühles, das die Künstler damals abgehalten hat, christliche Heilige in Gestalt nackter antiker Götter zu geben.

Aber im stillen glühte das entzündete Feuer fort. Nicht in den Kirchen oder auf den grossen Schauplätzen, sondern in den Wohnzimmern der Bürger müssen wir die Blüten freien Strebens suchen. Nicht in der Grossskulptur, sondern in der kleinfigürlichen Bronzeplastik laufen die Beziehungen zur Antike stetig weiter und entwickelt sich die Freifigur zu immer grösserer Selbständigkeit. Denn hier waren die Gegensätze, die eine im Dienste der Kirche stehende Grossskulptur von der Antike trennten, nicht vorhanden und so konnte die Kleinskulptur zur eigentlichen Vermittlerin zwischen Renaissance und Antike werden. Die Minderwertigkeit der Vorbilder fiel bei dem kleinen Format nicht so ins Gewicht und ein stofflicher Zwang lag nicht vor. Des Künstlers Phantasie konnte sich frei und leicht bewegen und gegebenen Anregungen ohne Uebersetzung in andere Gestaltenwelten folgen. So belebte sich diese kleine Kunstwelt bald mit antiken Gestalten. Der Ehrgeiz, dieser aufstachelnde Trieb, ohne den das ganze Getriebe der Renaissance unverständlich ist, spornte bei solchem Nachbilden die Künstler zu höchster Kraftaufwendung an. Gerade die Bronzekleinplastik ist die glänzendste Schule des Nackten gewesen. Bertoldo, ihr Hauptmeister, konnte zum geistigen Vermittler der beiden grössten Meister der modernen Plastik, zum Ueberleiter von einem Gipfel in der florentinischen Kunst zum andern werden. Er, der Schüler und Gehilfe Donatellos, wurde zum Lehrmeister Michelangelos. Auch die beiden andern grossen Plastiker des späteren Quattrocento, Pollajuolo und Verrocchio haben in Bronze ihre Hauptwerke geschaffen.

Es sind offenbar besondere Eigenschaften, die die Bronze befähigen, auch jetzt, wie einst in der Antike die Führung zur Höhe zu übernehmen. Das wichtigste vielleicht ist der Zwang zur Einfarbigkeit, zum Verzicht auf die zierliche Bemalung, die doch der grösste Feind einer monumentalen Formauffassung ist. Die Farbe nimmt das Auge zu sehr in Anspruch, lenkt von dem Formalen ab und wird allzu leicht die Geschlossenheit der Formvorstellung stören. Der Bronzebildner muss auf solche oder andere Spielerei mit der Oberflächebehandlung, zu denen der Marmor allzu leicht verleitet, verzichten und hat sich auf grosse Wirkungen, wie auf den Effekt der kraftvollen Silhouette zu beschränken. Die Bedeutung der Silhouette in Michelangelos frühen Werken stammt sicher auch daher. Die Bronzen, besonders wenn sie, wie die der Renaissance mit schwarzem Lack überzogen sind, präsentieren sich aus der Ferne schon viel bestimmter, als der sich leicht im Lichte auflösende helle Marmor. Dunkel vor hellem Grund kommt die Silhouette kräftig heraus (vgl. Taf. 90 Interieur). Das reizt zu einer energischen Linienführung und es ist begreiflich, dass sich gerade in der Bronzeplastik die Neigung der Florentiner für starke Kontraste bis zum Bizarren und Gespreizten steigerte.

Die Renaissance, ihrem realistischen Drange folgend, suchte nun in jeder Weise das, was die Antike an Naturwiedergabe bot, zu erreichen, wenn nicht zu übertrumpfen. Gleich die ersten Werke dieser Kleinplastik, die beiden berühmten Konkurrenzentwürfe zur Baptisteriumstür, das Opfer Abrahams darstellend (Bd. II. S. 25. Text), bringen in diesem Sinne eine Bestätigung. Wenn der gotisierende malerische Ghiberti der Antike die schöne Linienführung ablauschte und sie verweichlichte — er wählte den schönen Torso eines Fauns, heute in den Uffizien, und setzte ihn mit feinem Gefühl für das Zarte in die Figur des Isaak um —, so ergriff der kraftvolle Renaissancemeister Brunelleschi die realistische Seite der Antike. Er wählte sich die genrehafte Gestalt des Dornausziehers, heute im Kapitolinischen Museum, zum Vorbild. Diese, eine

der wenigen Originalfiguren alter griechischer Bronzeplastik, war eine besonders beliebte Figur. Brunelleschi sucht nun seinem Eigenwillen als echter Renaissancemensch besonders prägnanten Ausdruck zu geben. Das genrehafte Motiv übernimmt er und arbeitet es an der Hand getreuer Naturstudien zu fast hässlicher Realistik neu durch. Die Antike glaubte er damit übertroffen zu haben. Nichts von der schönen Ruhe der umschliessenden Linie ist geblieben. Dazu will die Figur bei dem Mangel eines kompositionellen Zusammenhangs mit den anderen Gestalten und bei der ungeschickten Reliefbehandlung aus dem Rahmen herausfallen.

Dem trotzigen Eigenwillen jener heroischen Zeit und ihrem ekstasischen Streben nach naturwahrer Charakteristik konnten natürlich nur kraftvolle Vorbilder genügen. So musste der antike Heros wilder Kraft das Ideal der jugendfrischen Zeit werden. Wir finden denn auch die Gestalt eines stehenden, sich auf die Keule stützenden Herkules in immer neuen Varianten. Zuerst taucht sie auf in dem allegorischen Relief am Campanile aus der Werkstatt des Andrea Pisano, die „Zwietracht" (?) darstellend. Wir glauben, diese kräftige, untersetzte Figur (s. Abb. S. 46) irgendwo einmal auf einem Sarkophagrelief gesehen zu haben. Die Behandlung des Fleisches und des Bartes erinnert durchaus an antike Vorbilder. Die Formgebung ist im übrigen noch unsicher. Wir fühlen, das Naturstudium ist noch nicht parallel entwickelt. Etwas sicherer ist ein verwandtes Figürchen des Niccolo d'Arezzo am Nordportal des Doms (s. Abb. S. 45). Schwächlich dagegen erscheint eine Gestalt des gotisierenden Ghiberti an der Paradiesestür (s. Taf. 91), die allzusehr die Kraftlosigkeit jener verallgemeinernden und einschmeichelnden Formensprache offenbart. Ganz den Geist der naturfrohen Frührenaissance atmet ein Figürchen des Bertoldo in Berlin (s. Taf. 91), das trotz aller Härten und Unbeholfenheiten erfrischend in der schlichten Naturwahrheit und Klarheit der Durchbildung wirkt. Nichts von affektierter Pose wie bei Ghiberti. Man möchte bei dieser strengen Formgebung an Polyklet denken, um jedoch wieder zu erkennen, dass nur die Vereinigung des schönheitlichen Rhythmus mit einer ausserordentlichen Sicherheit der Formgebung den klassischen Werken der Antike ihre bezwingende Kraft verleiht.

Wie sehr Bertoldo neben Donatello als der der Antike am nächsten stehende Renaissancemeister bezeichnet werden muss, beweisen weitere Vergleiche. Der Ehrgeiz der Florentiner des späteren Quattrocento wandte sich von der einfachen Stehfigur ab und suchte nach komplizierteren Motiven. Man will die aktive Bewegung realistisch wiedergeben. Pollajuolo, der Hauptmeister der bewegten Aktfigur, hat auch einen Herkules (im Londoner Privatbesitz) und einen ihm durchaus verwandten David (in Neapel, s. Taf. 91) geschaffen. Aber gegenüber der Festigkeit und Geschlossenheit des Bertoldo fällt die ausserordentliche gespreizte Stellung der wild auseinander gerissenen Glieder unangenehm auf. Die vorzügliche Realistik der Muskelbildung und die Kraft der allseitigen Anspannung entschädigen uns gewiss genügend. Aber mit der Antike hat diese Gestalt nichts mehr gemein. Sie sucht gerade das, was die Antike meidet, die Unruhe und Aufgeregtheit. Die Gruppe des Herkules und Antaeus im Bargello gibt das glänzendste Zeugnis solcher aufgeregten Bildungen (s. Taf. 93). Immerhin konnte auch hier besonders die hellenistische Antike als Fundgrube dienen. Der flötende Marsyas in Berlin u. a. geht auf antike Vorbilder zurück. Im allgemeinen jedoch bleibt Pollajuolo und noch mehr der zwischen pedantischer Kleinlichkeit und malerischer Grosszügigkeit eigentümlich schwankende Verrocchio der Antike fern.

Aber nicht nur einzelne Gestalten, sondern auch Gruppen und Reliefs hat man nach der Antike geformt. So hat Bertoldo einmal offenbar ziemlich getreu ein antikes Sarkophagrelief nachgebildet. Es ist dies sein Schlachtenrelief im Bargello (s. Bd. V, Taf. 78). Die Viktorien, die gefesselten Sklaven finden sich fast genau auf alten Reliefs, ebenso die Eigenart, die Krieger nackt, nur mit Helm und Schild bewaffnet zu geben. Befremdend ist nur das mangelhafte Verständnis für die Ruhe und Einheit des antiken Reliefstils, wofür vielleicht die Mangelhaftigkeit des antiken Vorbildes verantwortlich ist. Zwar hat Bertoldo möglichst auf einen malerischen Hintergrund verzichtet. Aber die Figuren sind ohne jede Raumvorstellung übereinander getürmt. Dazu ragen die Köpfe und eckigen Arme höchst unangenehm nach vorn aus dem Relief heraus. Erst Michelangelo ist es gewesen, der die gerade Abschlussfläche des Reliefs nach vorn als Notwendigkeit zur Ruhe und Einheit der Wirkungen neu wieder erkannt hat. Sein in jugendlichen Jahren geschaffener Kentaurenkampf (Band IV, Taf. 64) brachte zum erstenmal einen in diesem Sinne der Antike verwandten Reliefstil. All diese florentiner Quattrocentisten suchen das Charakteristische und die realistisch wirksamsten Motive in der Natur. Das Herbe und Eckige bevorzugen sie. Um die Wende des Jahrhunderts trat jedoch eine Wandlung des Geschmackes ein. Sei es, dass die wilde Kraft der Jugend aufgebraucht war und der Sturm sich beruhigt hatte, sei es, dass gerade damals einige glückliche Funde die Begriffe, die man von der Antike hatte, umwandelten. Jedenfalls werden neue antike Typen bevorzugt. Der Apollo von Bel-

vedere, der Antinous-Hermes wurden gefunden und bald verdrängten diese schlanken jugendlichen Göttergestalten den derben, übertrieben realistisch durchgebildeten Herkulestypus. Der Apollo von Belvedere findet sich besonders häufig als Vorbild, so in einer paduanischen Bronze im Viktoria-Albert-Museum zu London (Taf. 92).

Noch lebensvoller und feiner, und zwar interessanterweise in die weibliche Figur übersetzt, finden wir das elastisch-leichte Daherschweben und die elegante Grazie der Bewegungen in der gestreckten Gestalt einer vorwärtsschreitenden Frau in Berlin (Taf. 92) wieder. Hier hat, offenbar ein Florentiner das, was an Grazie der Antike innewohnte, noch gesteigert und die Macht der Schwunglinie erhöht durch das Erheben des einen Armes. Besonders in Oberitalien neigt man bald zu spielerischer Eleganz. Selbst der alte derbe Herkulestypus variiert jetzt hin nach dem Apollo-Hermestypus, wie unter andern eine Gestalt des Francesco da Sant' Agata (s. Taf. 92) beweist. Nichts mehr von dem einfachen, geraden Stehen bei Bertoldo, nichts mehr von dessen Eckigkeit der Umrisse und Schlichtheit der Haltung. Geradezu schlagend für den Widerspruch der Stilempfindung zwischen dem eckigen Quattrocento und dem eleganten Cinquecento sind die beiden Gruppen des Herkules und Antaeus von Pollajuolo und Francesco da Sant Agata (s. Taf. 93). Dort alles Kraft, übertriebene Muskelspannung, sehnige Eckigkeit, hier trotz der Dramatik des Momentes tänzelnde Grazie.

Natürlich musste solchem neuen Empfinden die weibliche Gestalt sympathischer sein, als der rauhe Männerakt. Schon die Antike hatte mit der Durchbildung des Männeraktes begonnen und sich erst spät in die Schönheiten des weiblichen Körpers vertieft. Ebenso ist die Renaissance vorgeschritten. Wie ungeschickt und derb das frühe Quattrocento den weiblichen Akt erfasst, zeigt eine interessante Leuchterfigur aus der Werkstatt des Donatello in Berlin (s. Taf. 95). Aber das Verständnis schreitet fort. Um die Wende des Jahrhunderts finden wir Zeichnungen Michelangelos und Fra Bartolommeos nach antiken Venusgestalten (s. Taf. 94), in denen an Stelle jener hässlichen Eckigkeit weiche volle Formgebung tritt.

Interessant ist zu sehen, dass sich auch hier noch kein eigentliches Verständnis für den schönen Linienrhythmus der Antike offenbart. Den Künstler interessiert im Grunde nur die realistische Wiedergabe des weichen Fleisches. Aber die Neigung zu lebhafterem, leichtem Linienschwung wächst im Cinquecento wenigstens in Florenz und überwindet bald jene Neigung nach weicher Fülle schwellender Formen. Eine Venusgestalt des Bandinelli im Bargello (s. Taf. 95) gibt die Ueberleitung zu jenen schlanken, leichtbewegten Figuren des Cellini u. a. Der Sinn für den Schwung, den Rhythmus der Linien ist erwacht. Jetzt erst scheint man die Antike verstanden zu haben.

Aber die edle Mässigung, die klassische Zurückhaltung der Griechen besass man nicht. Von der Antike, der man für einen Moment sich genähert hatte, beeilte man sich ebenso schnell wieder zu entfernen. Je komplizierter ein Motiv ist, umso besser. Von Michelangelo war man genügend von dem unendlichen Reichtum der Bewegungsmöglichkeiten, die eine sitzende oder liegende Figur in sich trägt, instruiert. Giovanni da Bologna, der eigentlich die Neigung zur lebhaft bewegten Linie zum Gipfelpunkt bringt, kann sich nicht genug tun in der Steigerung der Bewegungsmöglichkeiten. Natürlich wählte man dementsprechend die Vorbilder aus der Antike. Ueberall begegnen wir jetzt, mehr denn früher, direkten Entlehnungen. Selbst Gestalten wie die „gefesselten Sklaven" (Taf. 96), Modelle des Tacca zu einem Reiterdenkmal, in der Sammlung Simon-Berlin, die sich genügend schon als Nachkommen der Sklaven an der Decke Michelangelos ausweisen, scheinen ihre Urahnen in der Antike zu haben. Zwei Figürchen im Berliner Antiquarium, die erst neuerdings gefunden wurden, zeigen dieselben Motive. Es sind übrigens Gestalten, die sich auch sonst in der Antike, auf Münzen und Sarkophagen finden und die schon frühere Künstler wie Bertoldo (Schlachtenrelief), Riccio etc. animiert haben.

So will sich der Kreis wieder schliessen. Alles, was die Antike bot, schien erfasst, anderes, was verloren war, war in dem Geiste der gleichstrebenden Renaissance, neugeboren. Aber mit dem Zeitalter der Renaissance schwindet auch jene Zeit der klaren, der Antike so verwandten geschlossenen Formvorstellung. Florenz, diese Feste plastischer Auffassung, verliert an Bedeutung. Andere Elemente drängen vom Norden von Venedig, von Parma her ein. Bald gibt es in Italien keine selbständige Plastik mehr. Mit dem Zeitalter des Barock sinkt sie in neue Abhängigkeit von der Architektur. Dekorative Wirkungen und malerische Effekte gewinnen die Oberhand. Trotzdem hat auch in den Zeiten des Verfalls die Bronzekleinplastik am ehesten die antiken Traditionen gewahrt.

Fritz Knapp.

Murillo.

MURILLO ist der bekannteste spanische Maler und war lange Zeit der am lautesten Gepriesene, ja die Dithyramben federgewandter, schwärmender Touristen machten ihn zum Grössten. Crescendo wuchs sein Ruhm und erreichte seine Höhe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der gleichen Zeit, in der die Romantiker die katholische Kirche in die Mode brachten. Mit der Entdeckung des Velasquez tritt ein völliger Umschwung ein, umso heftiger, als gleichzeitig aus dem verklärten, in Weihrauchnebeln verschwimmenden Katholizismus der politisch anstössige Ultramontanismus und alles Katholische nicht nur unmodern, sondern Parteisache wird. Die Laune des Tages pries den Madonnenmaler zuerst ebenso überschwenglich wie sie ihn später geringschätzte. Zahlen sprechen da vielleicht am deutlichsten. Das Gemälde S. Josef mit dem Jesusknaben erzielte 1853 auf der Auktion der spanischen Galerie Louis Philipps 300 Pfund Sterl., 1879 nur noch 94 Pfund; ein Gekreuzigter, welcher 1848 noch 64 Pfund galt, brachte 1876 nur 30 Pfund; der H. Franz von Paula wurde 1853 für 162 Pfund, 1875 nur noch für 105 Pfund verkauft u. s. w.

Die Schwärmer, welche den Maler überschätzten, weil seine Kunst in ihnen fromme Gefühle auslöste, taten ihm ebenso unrecht wie die Rigorosen, die ihn, um Velasquez recht hoch zu heben, nicht tief genug herabsetzen konnten, er ist weder so gross wie die einen, noch so klein wie die andern ihn machen wollen, sondern alles in allem mit Schwächen und Vorzügen nur ein Kind seiner Zeit. Kein Bahnbrecher, kein Führender, aber einer, der das Fühlen und Empfinden seines Volkes voll in seiner Kunst verkörpert und zu einem malerischen Ausdruck gebracht hat, dessen Harmonie in innigstem Einklang mit dem Gegenstand seiner Darstellung wie des Künstlers eigenem Wesen steht.

Das 17. Jahrhundert ist in Spanien das Zeitalter des Marienkultus, nicht die Religion allein, das öffentliche Leben scheint darin aufzugehen. Philipp IV stellt sein Reich feierlich unter den Schutz der Unbefleckten Empfängnis; was früher nur die Köpfe disputierender Theologen erhitzt, das Für und Wider der Sündlosigkeit Mariä wird zu Schlagwörtern umgeprägt, welche die Volksleidenschaft erhitzen. In Sevilla, wo man statt der Gassenhauer Quatrains zum Lobe der Gottesmutter sang, wo seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts eine Bewegung im Gang war, um von Rom die Dogmatisierung der unbefleckten Empfängnis zu erlangen, in Sevilla musste der Maler geboren werden, der die Idee erst aus dem Bereich rein begrifflicher Deduktionen befreiend, sie den Haarspaltereien spintisierender Scholastiker, den verstiegenen Superlativismen der Lyriker entriss, um sie hinüberzuretten in das sichtbare Reich der Kunst: in Schönheit, Glanz und Licht und ihr dadurch erst die Weihe der Wahrheit, Wert und Bedeutung für das Leben, ja Leben selbst gab. Was die Gelehrten erklügelt, modert im Staub der Bibliotheken, die Lieder der Dichter sind verklungen, die Bilder Murillos aber sind geblieben, herrliche Symbole, die das Ideal der Reinheit in höchster Schönheit begreifen.

Zurbaran war 20, Velasquez 19 Jahre alt, als am 1. Januar 1618 Bartolomé Estéban Murillo getauft wurde. Mit 10 Jahren Doppelwaise, kam er unter die Vormundschaft eines Onkels und bald in die Lehre des Malers Juan del Castillo, der auch Alonso Cano und Pedro de Moya unterrichtet hat. Der Broterwerb zwang ihn zu handwerksmässiger Arbeit, Vorhänge, Tapeten, Fahnen, Andachtsbilder entstanden unter seinen Händen, und als ihm die Unterstützung seines 1639 nach Cadiz verzogenen Meisters fehlte, schien es, als solle der Künstler zum Jahrmarktsmaler herabsinken. Da kommt sein Altersgenosse Pedro de Moya von abenteuerlicher Auslandsfahrt, die ihn einige Monate auch zum Schüler van Dyck's gemacht, zurück und der schwache Abklatsch von der Kunst des grossen Vlamen, den er auf seine Leinwand gerettet, entzückt und begeistert die Kunstfreunde Sevillas, vor allem die Maler. Murillo beschliesst, es ebenso zu machen wie der Freund und begibt sich 1642 auf die Reise, die ihn indess nicht weiter als bis Madrid geführt hat. Hier blieb er, ein günstiges Schicksal hatte ihm den Grössten zum Lehrer bestimmt — Velasquez selbst. Die Verhältnisse, unter denen Murillo in Madrid gelebt, sind unbekannt, sicher ist nur, dass Velasquez ihm Gelegenheit gab zu lernen, und dass er diese Gelegenheit benutzte. Velasquez' vornehme, von Neid, Eifersucht und Missgunst freie Natur (man denkt unwillkürlich bei seiner grossartigen Selbstlosigkeit, die stets nur auf die Förderung anderer bedacht war, an Franz Liszt) öffnete dem Landsmann die Gemäldesäle der königlichen Schlösser des Alcazar, des Prado, des Escurial, und

welche Vorbilder dort zu sehen waren, wissen wir ja heute noch. Ausser Velasquez' eigenen Werken besass der König aus der Erbschaft seiner Vorfahren jene Meisterwerke Titians, die heute noch den Stolz des Museums ausmachen und in den Jahren, die Murillo in Madrid zubrachte, sah man dort schon 62 Gemälde von Rubens und 19 van Dycks. Er, der von den alten Meistern das Geheimnis lernen wollte, selbst ein Meister zu werden, fand hier die Werke von vier der Grössten beisammen. Ein Schwächerer hätte sich verloren, er aber, der bis dahin über den Handwerker nicht hinausgekommen, fand sich selbst. Der Farbenzauber Tizians, die weiche Anmut van Dycks, die vornehme Wahrheitstreue Velasquez', die Lebhaftigkeit Rubens', sie alle haben ihn beeinflusst, und er ist doch kein Nachahmer geworden. 1645 ist Murillo wieder in Sevilla und von diesem Jahr an zieht sich wie eine glänzende Kette durch die nächsten Jahrzehnte sein gewaltiges Oeuvre, das mit 500 Bildern noch viel zu gering geschätzt wird. Es ist ungleichwertig, wie das schon die grosse Zahl mit sich bringt, aber er gibt immer etwas Eigenes und gab damals etwas ganz Neues. In grossen Zyklen, 11 Bilder für ein Franziskaner-, 22 für ein Kapuzinerkloster wandelt er seine Themen ab, und diese Mönchsgeschichten erinnern in nichts an jene Zurbarans, der vor ihm und mit ihm in der gleichen Stadt für die gleichen Orden, die gleichen Klöster schuf. Man würde, nach Zeit und Ort urteilend, den Jüngeren in eine künstlerische Abhängigkeit von dem Aelteren zu bringen geneigt sein und doch, hätten beide auf zwei entfernten Planeten gearbeitet, ihr Werk hätte nicht verschiedener ausfallen können. Nichts scheint ihnen gemeinsam. Bei Zurbaran herrscht eine ehrfürchtige Scheu vor den durch Wunder und Zeichen so sichtbar Ausgezeichneten, der strenge Ernst der Auffassung spricht sich in der nüchternen Sachlichkeit, dem herben Kolorit aus, Murillos heiterer Weltsinn dagegen weiss, dass auch die Heiligen nicht immer Offenbarungen erleben, und dass auch sie ihre Stunden schwachen Menschentums haben; bei Zurbaran atmet man Kirchenluft, Weihrauch, Moder, bei Murillo Tag und Sonne. Freude an Leben und Licht pulsiert durch seine Schöpfungen. Er schlägt Bresche in die Klostermauern und durchflutet die von ungewissem Zwielicht erhellten Räume mit dem blendenden Schimmer überirdischen Glanzes, Scharen rosiger Liebesgötter stürmen herein und spielen und tosen um die weltfremden, schüchternen Mönche. Ein liebenswürdiges Temperament befähigt ihn sogar, humoristische Züge für seine Visionen zu finden, ohne ihrem Ernst zu schaden. Er weiss dem Unmöglichen dadurch eine solche Lebendigkeit zu geben und seine Erzählung dem Beschauer menschlich so nahe zu bringen, dass der Unglaube zaudert, dass das Niegesehene zum Erlebnis wird. Murillos Religiosität ruht auf dem Grunde des Gefühls, nicht der Ueberlegung, auch das unterscheidet ihn so wesentlich von den bedeutenden seiner Vorgänger. Morales' Kunst ist mit weinerlicher Absichtlichkeit auf der via purgativa stehen geblieben; Ribera kennt nur den zürnenden, in Wettern daherfahrenden Jehovah, dem seine Bekenner in Qual und Marter genugtuen müssen, Zurbaran sieht mit unfrohem Ernst in eine kalte, blosser Verachtung werte Welt; Murillo dagegen feiert einem guten Gott, einem mildem Vater frohe Feste in Heiterkeit, Freude und Licht. Weit hinter ihm liegen die Kasteiungen der via purgativa, tröstend lässt er unsre Seelen teilnehmen an allen Wonnen, welche die Visionen der via illuminativa erschliessen, ja siegreich beschreitet seine Kunst die via unitiva. Er malt das letzte Geheimnis, die tiefste Sehnsucht der nach Vollendung ringenden Seele, die gänzliche Vereinigung mit Gott in seiner Immaculata. Wie durch eine Woge von Andacht der Welt entrissen schwebt die Gestalt empor, aufgelöst in Wonne, in hinschmelzendem Entzücken erleidet sie, was der Verstand nicht begreifen, die Zunge nicht aussprechen, nur die Hoffnung ersehnen kann: ohne Sünde zu sein wie Gott. Und diese Purissima ist keine abstrakte Idealfigur, nein, sie ist nicht nur Spanierin, sie ist Andalusierin, ja sie ist nicht einmal schön. Aber der Künstler hat in seiner Gestalt die ganze Erhabenheit einer reinen Seele verkörpert, er hat in diese seine Schöpfung die ganze hingebende Liebe, die leidenschaftliche Schwärmerei seines Volkes, den Geist der Andacht seines Zeitalters gebannt, das macht sie so schön. Ohne den Künstler ein Dogma — der Buchstabe, welcher tötet, in seiner Hand die hinreissende Wahrheit. Juan de Juanes hat vor Murillo die unbefleckte Empfängnis gemalt, so idealisiert, so schön wie nur ein Raffaelschüler es konnte, und doch lässt er kalt, Murillo bezwingt, denn alles was er malt, trägt das Gepräge innersten persönlichsten Erlebens. Er idealisiert nicht, seine Madonnen, seine Heiligen, seine Engel sind Andalusier, sie gehören seiner nächsten Umgebung an, sie behalten ihre persönlichen individuellen Züge, aber er zeigt uns ihr Unsterbliches, ihre Seele. Und diese Seele, welche erfüllt ist von einer phantastischen, schwärmerischen Mystik, von jener sehnsüchtigen Hinneigung zu Gott, wie sie des Murillo Zeitgenosse Miguel de Molinos vielleicht am bezeichnendsten vertritt, stellt der Künstler in jenem Realismus dar, welcher der gesamten bodenständigen spanischen Kunst so eigentümlich ist. In einem Realismus allerdings, welcher dem Schönen den Vorzug vor dem Hässlichen gibt, einem Realismus, der aber trotzdem wahr

bleibt, auch wenn er sich nur das Anmutige, Liebenswürdige, Gefällige aussucht, und das tut Murillo immer, er ist ein Schönseher, ein Schönmaler. Und auch darin von seinen Vorgängern ganz verschieden, auch darin ganz neu. Juan de Juanes, Morales sind bunt, Ribera krass, Zurbaran trocken neben der Lichtfülle, die Murillo über seine Leinwand ausgiesst, in die er seine Farben hüllt. Er wagt das Kühnste, er sucht Schwierigkeiten, wie sie vor ihm keiner unternommen; nicht die Gegensätze von Licht und Schatten, die Kontraste von Licht und Licht wählt er. Er vereinigt grelles Sonnenlicht und den blendenden Schimmer übernatürlicher Glorie, er stellt seine Purissima inmitten einer glühenden Lohe und gibt ihrem Gesicht malerisch doch den höchsten Lichtwert. In vibrierendem Licht, das er der Sonne selbst entliehen zu haben scheint, löst er alle Undurchsichtigkeit, Härte und Schwere, selbst den tiefsten Schatten noch Farbe und Wärme lassend. Sein Verständnis der Farbe, das feine, fast moderne Empfinden für die Valeurs, die spielend leichte Beherrschung der Mittel, die ihn seine Visionen wie aus Licht und Luft weben lässt, alles das gibt jedem seiner Werke den höchsten Reiz des impulsiv Geschaffenen. Da ist nichts Erdachtes, nichts Ersonnenes, alles ist im Augenblick, einem inneren Zwang gehorchend, geworden. Die alte Schule hat, um die Werke Murillos in den Magazinen ihrer Systematik besser unterbringen zu können, seinen Stil in drei Klassen eingeteilt, den kalten, den warmen, den duftigen Stil. Diese Einteilung zerpflückt das Werk des Malers, ohne zu seinem Verständnis beizutragen, handelt es sich doch nicht um Stadien der Entwicklung. Er hat sich abwechselnd der einen oder der andern oder aller drei Manieren bedient, je nachdem es sein Gegenstand zu verlangen schien. Nur einen grossen Einschnitt gibt es, der sein Werk wie sein Leben teilt, die Reise nach Madrid, sie bezeichnet den Auftakt seines künstlerischen Schaffens. In die Zeit vor der Fahrt nach der Hauptstadt setzt man einige unbedeutende dunkle Werke, von denen es nicht einmal sicher ist, ob sie wirklich in diesen Jahren entstanden sind. Vom Jahre 1646 dagegen an bis zu seinem Tode ist sein Schaffen durch eine Reihe von Meisterwerken belegt. Zuerst die 11 grossen Gemälde im kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters in Sevilla. Sie waren es, die ihn mit einem Schlage berühmt machten. Fünf davon stellen die Wunder des Bruders Diego von Alcalà dar, wunderliche, echt mönchische Wunder, die der Künstler aber mit soviel Schelmerei vorzutragen weiss, verbunden mit einem solchen Geschick in der Charakteristik der Himmlischen, des Heiligen und der Weltkinder, dass über der liebenswürdigen Menschlichkeit, die er der Szene geliehen hat, die Albernheit des Vorganges ganz vergessen wird. Ein Jahrzehnt später entsteht das grosse, für die Taufkapelle der Kathedrale geschaffene Bild des H. Antonius, das ihn auf der Höhe der Meisterschaft zeigt. In unvergleichlich anmutiger Haltung zeigt es den Heiligen auf dem Boden seiner Zelle knieend, die sehnsuchtsvolle Liebe zu dem herabschwebenden Christuskind scheint seiner Seele Flügel zu leihen, ihn selbst emporzutragen. Die Färbung ist warm und klar, die Lichtwirkung schlagend. Wieder etwa ein Jahrzehnt später, 1665, fallen die Bilder für die Kirche S. Maria la Blanca, deren beide Hauptstücke, die Legende von S. Maria Maggiore in Rom, heute im Prado, durch den Zauber ihrer Farbe, die Feinheit des Helldunkels und die weiche Behandlung anziehen. Im Jahre 1674 lieferte Murillo die elf Gemälde für die Kirche der Caridad, zum Teil heute noch an Ort und Stelle. Er hat in diesem Zyklus die sieben Werke der Barmherzigkeit (wie das Mittelalter die Aufgabe der christlichen Ethik fasste) in grossartiger und freiester Weise dargestellt. Die beiden Hauptbilder: Moses, der die in der Wüste Verschmachtenden tränkt und die Speisung der Fünftausend, werden immer zu den grössten Schöpfungen, nicht nur des Meisters, sondern der Kunst überhaupt gerechnet werden. Wunderwerke der Komposition, von den Fünftausend scheint nicht einer zu fehlen, reich an individuellen, sorgfältig beobachteten Zügen, wirken diese Riesenbilder, in der leicht und locker aufgetragenen Farbe breit und flott hingesetzt, mit der Frische, dem persönlichen Reiz einer alla prima hingefegten Skizze. Für diese Kirche, Murillo war Mitglied ihrer Bruderschaft, hat er überhaupt sein Bestes gegeben, gehörte doch auch die jetzt im Prado befindliche H. Elisabeth, die Kranken pflegend, hierher. Wie er in diesem Bilde die Gegensätze zwischen der Fürstin und den Ekel erregenden Kranken herausgearbeitet und das Ganze durch ein geistreiches Arrangement und fein abgewogene Beleuchtungseffekte gestimmt hat, wie er das Abstossende selbst in ein Element der Schönheit umwandelt, das hat ihm keiner nachgemacht. Fast um die gleiche Zeit wie diese Bilder, muss der Maler jene für das Kapuzinerkloster ausgeführt haben, 22 Gemälde, deren Mehrzahl heute den Hauptschmuck des Museo Provinzial in Sevilla bildet. Das Rosenwunder des H. Franz, und der H. Franz das Kruzifix umarmend, gehörten in diese Serie, in denen der Maler das Hinreissende der Persönlichkeit des liebenswürdigen Heiligen in einem Farbenhymnus besungen zu haben scheint. Dem spröden asketischen Vorgang nehmen die warme Färbung, die in zartem Duft aufgelösten Umrisse alles Herbe und lassen von dem Heiligen, dessen brennende Liebe Gott selbst zu sich herabzwingt, eine ergreifende Stimmung trostreichen Friedens ausgehen

Diese Werke, welche in Etappen von zehn zu zehn Jahren durch das Werk des Künstlers echelonniert sind, bezeichnen etwa seine Hauptschöpfungen, während sich zwischen sie noch ein an Meisterwerken überaus reiches œuvre drängt. Nicht sehr mannigfaltig in seinen Vorwürfen gruppiert es sich gegenständlich zwanglos etwa in zwei Hauptgruppen: Bilder aus den Kreisen der heiligen Geschichte und solche aus dem Volksleben. Sie umschliessen die Welt des Künstlers, des Spaniers von dazumal. Bei dem Mangel an Ueberlieferungen müssen sie uns auch als Dokumente für die Kenntnis seiner Persönlichkeit dienen und man wird ohne Uebertreibung sagen dürfen, einheitlicher, geschlossener, weniger kompliziert, hat sich vielleicht nie ein Künstler in seinem Werk geoffenbart. Ein sympathischer Mensch spricht aus ihm, ein Gläubiger zuerst, dessen Frömmigkeit nicht frei von Schwärmerei ist, der aber mit unbefangenem Blick in die Natur schaut und wenn er auch als Spanier ganz auf die Wirklichkeit gestellt ist, doch immer nur das Heitere und Frohe sieht. Ja dieser weiche Zug seines Naturells überwiegt so, dass es ihm nicht gegeben erscheint, Martyrien malen zu können und wo er, wie bei der Kreuzigung des H. Andreas, dazu gewungen ist, zwar ein glänzendes Kunstwerk schafft, aber eines, in dem der Vorwurf ganz in den Hintergrund gedrängt ist, sodass über der virtuosen Lösung eines schwierigen Beleuchtungsproblems das Grausige des Vorgangs völlig verschwindet. Je mehr sich seine Kunst der Darstellung des kindlichen Alters nähert, je weicher, anmutiger und liebenswürdiger wird sie; ob er nun seinen Jesus- oder Johannesknaben mit grossen dunklen Augen über Zeit und Raum hinweg wie in weite, weite Ferne blicken lässt, oder seine Bettelbuben sich beim kärglichen Mahl unterhalten, immer gibt er ihnen das unverfälschte Wesen kindlicher Natur und verrät in seinem tiefen, so ganz selbstverständlichen Verständnis der kindlichen Seele das eigene Gemüt, das eines wahrhaft Guten. Seine Bettler und Bettelkinder, obgleich mit grösstem Realismus dargestellt, in Schmutz, Lumpen und Verwahrlosung, sind doch weit entfernt von jeder Elendmalerei; sie sind eben Spanier, sie sind zwar arm, aber sie leiden keinen Mangel, haben sie doch alles was sie brauchen und leben sie doch in dem einzigen Land, in dem man wegen seiner Armut allein noch nicht verachtet wird. Dieser charakteristisch spanische Zug spricht übrigens nicht nur aus dieser ganzen Klasse seines Werkes, sondern auch seinen Madonnen und seinen Heiligen haftet der frische Erdgeruch der Wirklichkeit an. Murillo ist ein Heimatkünstler im wahrsten Sinne des Wortes, er sah in Sevilla nicht nur seine Welt, sondern auch seinen Himmel. Sein Wesen wurzelte hier so fest, dass er, als in den siebziger Jahren der Ruf an ihn erging, als Hofmaler zu Carl II. nach Madrid zu kommen, er diese grosse und sehr ambitionierte Ehre ablehnte.

Ueber das äussere Leben des Künstlers ist wenig Bemerkenswertes bekannt. Er verheiratete sich 1648 mit Doña Beatrix de Cabrera y Sotomayor, welche vor ihm starb, ihm aber mehrere Kinder hinterliess. 1660 gründete er für die jungen Sevillaner Kunstbeflissenen eine Akademie, zu deren ersten Direktoren er und Francisco de Herrera ernannt wurden, ein Amt, welches ihm die Kollegen so zu verleiden wussten, dass er nach einem Jahr darauf verzichtete. 1682 wurde er nach Cadiz berufen, um im dortigen Kapuzinerkloster ein grosses Bild, die Verlobung der H. Catharina zu malen. Bei dieser Gelegenheit stürzte er vom Gerüst und starb kurze Zeit darauf in Sevilla, wohin er sich sofort nach dem Unfall zurückbegeben hatte, am 3. April 1682.

Bereits bei seinen Lebzeiten ausserordentlich beliebt und geschätzt — 10 Jahre vor seinem Tode stellt ihn Farfàn schon Tizian an die Seite — verbreitete sich sein Ruhm nach dem Tode alsbald in die weitesten Kreise. Noch 1682 wird sein Porträt schon in Brüssel in Kupfer gestochen, 1683 erscheint seine erste Biographie in Sandrarts Akademie und die spanischen Biographen, die Aranda, Palomino u. a. wissen ihn nicht höher zu ehren, als indem sie sofort alle die bekannten Apellesanekdoten seinen Werken zuschreiben. Mit Philipps V. Aufenhalt in Sevilla beginnt der Exodus seiner Werke ins Ausland, der unterstützt durch den grossartigen Kunstraub der französischen Invasion, Spanien fast ganz ausgeplündert hat, und indem er die Galerien der ausserspanischen Welt mit Bildern eines Meisters füllte, der selbst seine Heimat nie verlassen, ihn doch so in den Vordergrund des Interesses schob, dass lange Jahrzehnte hindurch spanische Kunst identisch mit Murillos Kunst wurde.

Max v. Boehn.

Desiderio da Settignano, Fries an der Pazzi-Kapelle. Florenz, Sa. Croce.

Desiderio da Settignano.

1428—1464.

DIE erste Generation der Renaissance, die Brunelleschi, Donatello, Castagno, das war ein ernstes, starkes Geschlecht gewesen. Sie hatten in heissem Ringen mit der Tradition eine neue Sprache geschaffen für ihre Auffassung von der Welt. Masaccio starb früh. Die andern aber erlebten das Heranwachsen des jüngeren Geschlechts, der Desiderio, Rossellino, Verrocchio. Was sie erobert hatten, war jenen selbstverständlicher Besitz. In der Gesinnung waren die zwei Generationen fast wie durch eine Kluft getrennt. Die ältere war zum grösseren Teil noch im Trecento aufgewachsen; selbst ihre jüngsten Glieder, die Luca della Robbia und Masaccio, verleugnen niemals ganz den würdevollen Ernst, der an Mittelalter gemahnt. Man möchte denken, die Jugend des zweiten Geschlechts sei leichter gewesen. Sie sehen die Welt mit harmloserem, vielleicht profanerem Blick als ihre Väter an. Es fehlt ihnen die fast überirdische Grösse, die jene hatten, die hohe Kraft eines Masaccio, Donatellos herbe Inbrunst und die Nachdenklichkeit Lucas. Ein ganz grosser — wie etwa Donatello — war nicht unter ihnen. Darum übersieht man leicht ihren Anteil am Werk der Renaissance. Nicht toter Besitz war ihnen das Ererbte. Sie bildeten die Formen feiner durch, sie vervollkommneten die Techniken in mannigfacher Weise. Erst in dieser Generation durchdrang der neue Stil Toskana ganz und gar. Im Bild des Quattrocento kann man sie nicht missen. Denn sie hatte eigne, neue Ideale. Das Frühlingshafte und Hoffnungsfrohe ist in keiner Generation so leuchtend ausgeprägt und in keinem Künstler so rein wie in Desiderio da Settignano.

Im Todesjahr Masaccios ist er geboren, etwa gleichzeitig mit Antonio Rossellino und dem älteren Pollaiuolo. Er starb jung, zwei Jahre vor Donatello, in Raffaels Alter. Wie jenen, so umgibt auch ihn der Nimbus ewiger Jugend, und manches in seinem Wesen berührt sich mit dem Genius des grossen Urbinaten. Auch seine Werke verschweigen ganz die Mühen des Schaffenden. Schon Vasari hat das empfunden. Die souveräne Beherrschung des Technischen — dies Wort im weitesten Sinne — liess all sein Wirken wie heiteres Spiel erscheinen. Dazu besass er wie Raffael ein höchst ausgebildetes Feingefühl für die Welt der Form. Das verrät sich in der Zusammenordnung von zwei Figuren wie im architektonischen Aufbau eines Grabmals, in der intimen Interpretation eines Kinderköpfchens, einer Frauenhand, wie in der Formulierung eines Gesimsprofils, einer Blumenranke, eines Kapitäls.

Er hatte wie Raffael das Handwerkliche beim Vater gelernt, einem Steinmetz in Settignano. Auch die Brüder trieben dies Gewerbe und ebenso Desiderios Söhne, obwohl sie beide den Vater kaum gekannt. In der Werkstatt eines Goldschmieds, der Schule so vieler Quattrocentomeister, ist Desiderio wahrscheinlich nicht gewesen. Metallarbeiten sind nicht von ihm erhalten, und nur gelegentlich hat er in Holz geschnitzt. Stein, Stuck und Terrakotta sind sein Material, sein Eigenstes, Bestes aber vermochte er nur in Marmor auszudrücken. So einseitige Betätigung wirkt fast wie ein Mangel im Zeitalter der Donatello und Verrocchio; zumal auch nach Seite der Darstellung sein Genius Schranken fand. Er vermochte nicht dramatisch zu erzählen, für

Desiderio da Settignano, Fries an der Pazzi-Kapelle. Florenz, Sa. Croce.

wuchtige Fülle, für herben Ernst war ihm die Ausdruckskraft versagt. Sein Interesse wurzelte ganz im entgegengesetzten Pol, in der Ausdeutung zartester Seelenregung und in der Bildung der vollkommen harmonischen Form. Aber gerade dieser Konzentration verdankt Desiderio seine Grösse.

Donatello gilt als sein Lehrer. Das ist im engeren Sinn nicht wörtlich zu verstehen. Er war fünfzehn Jahre, als der Altmeister nach Padua ging, und ein Dezennium später, als jener heimkehrte, war er bereits ein angesehener Meister, und was wichtiger ist, seine Eigenart war geprägt. Aber Reliefstil und Marmorbehandlung konnte Desiderio nur aus Werken Donatellos lernen. Ja, er nahm dessen Probleme auf, als jener den Marmor beiseite legte, zugunsten des Tons und der Bronze. Zwischen 1445 und 1450 ging er an die Arbeit. Das früheste gesicherte Werk im erhaltenen Oeuvre ist u. E. ein Madonnenrelief aus S. Maria Nuova (heute in Paris Slg. M. Foulc). Der Zusammenhang mit der Tradition tritt in ihm besonders klar zutage. Die Madonna erscheint zwischen Wolken und Cherubimen, ihr linker Arm umfängt das stehende, leicht gewickelte Kind. Die Zusammenordnung der zwei, der sanfte Typ der Mutter mit dem leicht geöffneten Mund und die weichen, einfachen Falten sind ebensoviel Anklänge an Luca della Robbia. Für Reliefstil und Marmorbehandlung stand Donatello Pate. Er hatte in der Schlüsselweihe in London und dem Salometanz in Lille seine vollkommensten Stacciatoreliefs geschaffen. An ihnen lernte Desiderio den Reiz zarter Modellierung in durchscheinendem Marmor und die Schönheit von hellen, verschwimmenden Schatten, die farbig wirken, selbst in den tiefsten Zentren. Hier fand er Mittel, die Schönheit zarter Oberflächen festzuhalten, hier waren die Möglichkeiten für malerischen Reliefstil. Das alles ward bestimmend für den jungen Steinmetz aus Settignano, nicht für ein Jugendwerk, malerische Wirkung in Marmor ward das Problem seines Lebens.

Das Motiv der Madonna in Halbfigur hat Desiderio in späteren Jahren mannigfach variiert; zuerst in einem Stuckrelief (heute in Privatbesitz in Florenz), dann im Marmorrelief des Turiner Museums (Abb. im Text II S. 1) und in der Lünette des Marsuppinigrabmals (Abb. I Taf. 103—104), am glücklichsten und wohl am spätesten im Tabernakel der Via Cavour (Taf. 106).

Bereits beim Stuckrelief gibt Desiderio in der Madonna sein eignes Ideal: ein volles Oval mit zierlichem Kinn und feingeschnittenem Mund, eine schlanke Nase mit vibrierenden Flügeln und Augen mit breiten, schöngezeichneten Lidern; irdische Schönheit im Sinn des Fra Filippo Lippi. Die zarte Modellierung des Stacciato wird raffinierter von Werk zu Werk. Von meisterlichem Können zeugt die klare Komposition des Strassentabernakels. Fast Vollkommenes ist in der Beseelung der Hände, in der Schönheit der Faltenmotive und in der Illusion des Stofflichen erreicht.

Subtiles Feingefühl für individuelle Formen und intimes Verständnis für zartes Innenleben ist Voraussetzung für den Schöpfer vom Frauen- und Kinderbildnis. Desiderios Begabung lag ganz in dieser Richtung. Schon im frühesten Madonnenrelief verkörpert das Kind sein eignes Ideal, reizvoll weiche Formen, nur im Ausdruck noch etwas befangen. Aber wenig später, schon im Fassadenfries der Pazzikapelle, hat er dann Kindertypen geschaffen voll von unmittelbarem Leben. Breit modellierte Reliefs in weicher Pietra serena, und doch geben sie ganz die Illusion der zarten Kinderformen und dazu momentane Stimmungen und individuelle Eigenart. Vierundzwanzig verschiedene Typen hat man unterschieden. Im Ausdruck werden sie von keinem Madonnenrelief übertroffen, auch nicht von den

Desiderio da Settignano, Fries an der Pazzi-Kapelle. Florenz, Sa. Croce.

Kinderbüsten oder dem zarten Relief der zwei heiligen Knaben in Paris (Sammlung des Marchesa Arconati Abb. VIII Taf. 16), obwohl sie alle feiner durchgebildet sind, z. T. bis zu raffiniertem Effekt.

Auch für das Frauenbildnis muss Desiderios Atelier Ruf besessen haben. Eine Anzahl von Büsten, verschieden in Ausführung und Material ist abhängig von ihm. Aber nur wenige sind ganz von seiner Hand; so das Marmorbildnis Marietta Strozzis (Abb. IV Taf. 32) und die weissen Stuckbüsten in London (Slg. des Earl of Wemyss) und Berlin (Kaiser Friedrich-Museum). Auch die Marmorbüste des Bargello (Taf. 107), die „Prinzessin von Urbino" in Berlin (Abb. I Taf. 152), wie das Reliefbildnis einer Heiligen in London (Slg. des Earl of Wemyss) sind hier zu erwähnen. Sie gehören zu den wichtigsten Dokumenten der Frührenaissancekultur, und kunstgeschichtlich sind sie von gleichem Wert. Wie in den Kinderbildnissen hielt Desiderio auch hier momentane Stimmungen fest, scheinbar zufällige und gleichgültige. In Wahrheit fand er Momente, in denen sich das innere Leben wie unbewusst in den weichen Zügen malt. Augenblicksstimmungen, die charakteristisch sind für die einzelnen Personen. So stellt er das Bewegliche der ganz jungen Marietta Strozzi und leise Ueberlegenheit in der Prinzessin von Urbino dar, und versteckte Schelmerei in der jungen Unbekannten (der weissen Stuckbüste) in Berlin.

Aber Desiderios Ruhm lag nicht im Bildnis und nicht im Madonnenrelief. Grosse Werke der dekorativen Plastik erhielten seinen Namen lebendig durch die Jahrhunderte hindurch; auch für ihn standen sie wohl an erster Stelle. Zwischen 1460 und 1463 hat er wahrscheinlich plastischen Schmuck für die Badia bei Fiesole entworfen; nach seinem Entwurf wahrscheinlich schuf Piero di Ceco die Kanzel des Refektoriums und der junge Francesco di Simone seine Arbeiten fürs Kloster und für die Kirche. Auch das Grabmal Gianozzo Pandolfinis († 1456) in der Badia von Florenz entstand in Desiderios Werkstatt, und für S. Pietro Maggiore schuf er ein Marmorciborium, das nach alten, preisenden Berichten mit dem Benedettos da Majano in Siena von gleicher Form gewesen ist. Es spricht nichts dagegen, dass er der Erfinder von diesem, dann mannigfach variiertem Aufbau war. Die Kirche S. Pietro, die auch Desiderios Grab umschloss, ist 1784 abgetragen worden; sein Tabernakel ward an einen marmista verkauft. Seine bekanntesten Werke aber stehen noch heute an heiliger Stelle, in S. Croce und in der Kirche der Medici.

Das Marsuppinidenkmal in S. Croce (Abb. I Taf. 103—104) gilt für das schönste Grab der Renaissance. Im Aufbau ist es abhängig vom Brunigrabmal (Abb. I Taf. 119—120), aber gerade durch diesen Zusammenhang offenbart Desiderio sein souveränes Können, wie Raffael es in der Wiederholung des Sposalizio tat. Desiderio gab dem Sarkophag eine freie, eigenartige Form und löste ihn dadurch von der umschliessenden Architektur. Diese wirkt schlanker und zierlicher, obwohl sie den Massen nach breiter ist als am älteren Grabmal. Das Geheimnis dieser Wirkung liegt in der gesteigerten Harmonie der Teile. Alle Profile sind feiner abgestuft. Die Archivolte kam in richtige Proportion zum tragenden Pilaster. Schlanker und zierlicher ward auch der obere Abschluss, ein letzter Nachklang vom gotischen Linienideal. Das Ganze ist übersponnen mit reichem Ornament. An den unteren Teilen ist es aufs zarteste durchgebildet. Die Harpyien, die Fruchtgirlanden und der Schmuck des Sarkophags stehen ebenbürtig neben den besten Büsten. Nach oben wird die Behandlung breiter, der Fernwirkung zuliebe. (In der Lünette und den oberen Girlanden sind Schülerhände besonders stark beteiligt.) Aber auch in Berechnung gestei-

Desiderio da Settignano. Maria mit dem Kinde.
Marmorrelief. Paris, Sammlung Foulc.

gerter Wirkung stellt Desidorio das zart Modellierte zusammen mit dem scheinbar Unvollendeten. Er kannte — zum mindesten im Prinzip — die Wirkungen, mit denen später die Bernini und Rodin Wucher treiben sollten. Mit raffiniertem Mittel überwand Desiderio sogar die Monotonie senkrechter Kanneluren. Durch lange Reihen von Bohrlöchern teilt er die Stege, sie erzeugen vibrierendes Leben, als spiele das Licht flüchtig über die Flächen hin.

Das Grabmal entstand nach 1453, noch später in Desiderios letzten Lebensjahren das Tabernakel für S. Lorenzo (Abb. III Taf. 104). Jenes stand ursprünglich in der Kapelle zunächst der alten Sakristei. Im siebzehnten Jahrhundert ward es an seinen heutigen Standort übertragen und dabei im Aufbau willkürlich verändert, vielmehr nach Massgabe des damaligen Geschmacks. Von ästhetischem und historischem Standpunkt ist das aufs schwerste zu bedauern, aber es beweist, dass auch das Zeitalter des Barock Desiderios raffinierte Marmorbehandlung voll zu schätzen wusste. Die Altarplatte und die unteren Konsolen stammen aus jener Zeit. Die Leuchterträger waren ursprünglich näher zur Mitte gerückt und sind zudem ausgetauscht zu denken. Der bewegtere Kontur gehört nach aussen, der strenger senkrechte entspricht dem nahen Pilaster; dann helfen die Statuen das Denkmal zusammenzuschliessen, anstatt wie heute die Einheit der Wirkung zu zerstören. Die Durchbildung erscheint noch raffinierter als am Grabmal Marsuppini. Sie hat jenes Preziös-Verfeinerte, das, auch im Turiner Relief und der Madonnenstatuette in London (Victoria und Albert Museum, Abb. im Text II S. 20) vorhanden, unmittelbar an den jüngeren Rossellino gemahnt und an frühe Bilder Filippino Lippis. Auch hier überzieht reiches, zierliches Ornament den ganzen Aufbau. Aufsteigende Ranken traten an Stelle der Kanneluren. Gesteigertes Raffinement verrät speziell die Lünette, vielmehr die Anordnung der drei Figuren vor dem segmentförmigen Giebel.

Auch für das Tabernakel hatte der ältere Rossellino den Typ geschaffen; Desiderio hat auch hier die schweren Formen strenger Architektur in Schmuckkunst umgebildet. Denn Bernardo blieb Baumeister auch bei Werken der Dekoration. Sein Aufbau ist stets von vollkommener Klarheit, aber sein Repertoire für Schmuckmotive ist nicht gross, und seine Detailformen wirken in kleinem Massstab mitunter primitiv; fast darf man sagen plump. Desiderio war Bildhauer auch in grösseren Werken. Am Tabernakel der Verkündigung in S. Croce (Abb. I Taf. 128) lernte er den Reiz üppiger Dekorationsweise. Das ward sein Leitmotiv. Auch einzelne Detailformen übernahm er von Donatello. Sein Ideal aber — auch für architektonische Formen — war zierlicher und feiner; und zudem besass er quellende Phantasie für ornamentale Schmuckformen und Freude an stofflicher Illusion, wie keiner vor ihm im ganzen Quattrocento. Einige Details hat er der römischen Kaiserkunst zu danken, so die Eckharpyen und manches Laubmotiv, aber nur edle Formen hat er übernommen. Noch hat man nicht die Schmuckmotive gezählt, um die er die Frührenaissance bereichert hat. Und sein Einfluss auf die Verfeinerung der architektonischen Formen ist noch schwerer zu ermessen, wie seine Ausbildung der Marmorbildnerei in rein technischer Hinsicht. Er war ein Virtuos, aber über das hinaus ein Künstler von eigner Bedeutung. Er steht in der Mitte des Quattrocento zwischen den Donatello und Luca und den Rossellino, Verrocchio und Mino. Den älteren verdankt er die Vorurteilslosigkeit des Sehens, dem jüngeren Geschlecht hat er den Weg gewiesen.

Frida Schottmüller.

Ferdinand Georg Waldmüller

1793—1865.

DASS ein Künstler erst lange nach seinem Tode zur verdienten Anerkennung gelangt, ist ein Fall, den wir in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts leider nur zu oft erlebt haben. Dass aber einer, der sich einst grosser Beliebtheit erfreut hatte und dann beinahe in Vergessenheit geraten war, nicht wegen der einst gefeierten, sondern wegen kaum beachteter Nebenwerke von der Nachwelt auf den Schild gehoben wird, ist, wenn auch nichts Unerhörtes, so doch immerhin eine Seltenheit. Es ist der Fall Ferdinand Waldmüllers. Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung, Berlin 1906, die nicht so viel wirkliche Ueberraschungen gebracht hat, wie manche angenommen hatten, die aber das unzweifelhafte Verdienst besitzt, einigen der besten deutschen Künstler die Liebe des Volkes dauernd wieder zu gewinnen, hat auch ihn wieder zu Ehren gebracht, aber weniger den Genremaler Waldmüller als den Bildnismaler und Landschafter.

Allerdings sind das Bildnis und die Landschaft die Fächer, von denen dieser liebenswürdigste aller Maler des vormärzlichen Wien ausgegangen war. 1793 in Wien geboren, und von seinen Eltern zuerst für den geistlichen Stand bestimmt, hatte er auf der Akademie, gegen deren starren Schematismus sich ja um diese Zeit Overbeck und seine Freunde auflehnten, wohl ein paar Preise errungen, sich aber kaum sonderlich wohl gefühlt. Nachdem er dann eine Zeitlang Zeichenlehrer beim Grafen Gyulay gewesen war und, jung und nicht eben glücklich verheiratet, mit seiner Gattin, einer Schauspielerin, als Dekorationsmaler ein ziemlich unstätes Wanderleben geführt hatte, schlug er 1818 wieder in Wien seinen dauernden Wohnsitz auf und fand zunächst durch Kopieren alter Bilder, später durch Bildnismalen seinen Unterhalt. Beides übte einen günstigen Einfluss auf sein Schaffen aus. Das Kopieren, das ihn bald zu Correggios in Helldunkel verschwimmenden Umrissen, bald zu Potters nüchterner Sachlichkeit führte, sorgte für eine stete Vervollkommnung seiner malerischen Technik, das Bildnismalen brachte ihn in stetigen Kontakt mit der Natur, den er bei der Dekorationsmalerei oft genug verloren haben mochte. Und zwar scheint er ein besonderes Glück mit seinen Auftraggebern gehabt zu haben. Ein Hauptmann, der das Bildnis seiner Mutter bei ihm bestellte, schärfte ihm ausdrücklich ein, „sie genau so zu malen, wie sie sei“. Und die beiden Bildnisse, die er 1822 ausstellte, das einer 84jährigen Matrone und das eines 120jährigen Greises, waren auch sicher nicht dazu angetan gewesen, ihn zu phrasenhafter Schönrednerei zu führen. Zum energischen Studium der Landschaft aber führte ihn die damalige ziemlich weitverbreitete Liebhaberei, Bildnisse zwar nicht geradezu in der freien Natur zu malen, aber sie vor einen reichen landschaftlichen Hintergrund zu setzen. Es wurmte ihn, dass er bei einigen seiner Aufträge die Landschaft von einem andern hinzumalen lassen musste.

In die erste Periode seines selbständigen Schaffens hat uns die Jahrhundert-Ausstellung leider nicht eingeführt. Sie brachte uns zwar reiche Schätze aus Wiener Privatsammlungen und einen grossen Teil der Waldmüller-Sammlung im Belvedere, aber darunter, wenn wir uns auf den Katalog verlassen dürfen, kein einziges früher als 1831 datiertes Bild. 1831 aber war Waldmüller bereits Custos an der Gemäldesammlung und hatte seine Reise nach Italien und Paris hinter sich, die, wie wir sehen werden, auf sein Schaffen einen nicht unbedeutenden Einfluss ausgeübt hatte. Glücklicherweise füllt das Wiener Hofmuseum hier die Lücke aus. Wir finden in ihm nicht nur die 84 Jahre alte Frau Rosine Wieser, die im blauseidenen Kleide in einem roten Armstuhl sitzt, ein feines liebenswürdiges Bildchen von nur 20 cm Höhe, sondern auch Waldmüllers Selbstbildnis aus dem Jahre 1828, das wohl den Höhepunkt seines Schaffens vor 1830 bezeichnet. Das ist ein ganz prachtvolles Stück Malerei, von einer Lebendigkeit der Auffassung und einer Frische der Farbenanschauung, wie sie damals nirgends übertroffen worden sind. Da drängt sich keine Erinnerung an irgend einen alten Meister zwischen den Künstler und sein Bild. Er gibt sich ganz so, wie er im „guten Anzug“ Sonntag Nachmittag ausgeht. Die Kleidung zeigt die ganze fröhliche Farbigkeit der Biedermeierzeit. Die Weste ist gelbgrau mit grünen Streifen, zu ihr passen die gelben Handschuhe, der gelbe Zylinderhut und die vielfarbige um den hohen Vatermörder geschlungene Krawatte. Unten links ist eine Pfingstrose malerisch hingesetzt. Das zwei Jahre später (1830) gemalte Porträt der Mutter des Künstlers (Taf. 115) zeigt nichts von dieser Farbenfröhlichkeit. Das seidene Kleid, die Atlasbänder der Haube, der dunkelgraue Hintergrund geben eine ganz zurückhaltende Harmonie

von hoher Tonschönheit. Prachtvoll ist das Gesicht mit den sprechenden dunklen Augen und dem intelligenten Munde modelliert.

Das vormärzliche Wien war von der Aussenwelt fast hermetisch abgeschlossen — so kann man immer und immer wieder lesen. Für die Politik mag das stimmen, vielleicht auch für die Literatur, hinter der man so leicht Politisches witterte. Für die Kunst trifft es jedenfalls nicht zu. Zum Kongress von 1814 waren Lawrence, Gérard und Isabey nach der Donaustadt gekommen und übten einen lange nachwirkenden Einfluss auf die dortige Bildnismalerei aus, andre ausländische Künstler wie Natale Schiavone wurden dauernd berufen. Umgekehrt gingen die jungen österreichischen Maler nicht nur nach Rom sondern auch nach Paris. Und dieser künstlerische Austausch zwischen den Nationen hielt auch weiterhin an. Wie auf den Berliner Ausstellungen der dreissiger Jahre Pariser, belgische und englische Bilder zu sehen waren, so kamen auch immer wieder ausländische Werke nach Wien. Ja der französische Einfluss war so stark, dass ein Franzose in der Jahrhundert-Ausstellung vor der Wand mit den Bildern von Amerling, Fendi, Danhauser, Schindler ausrufen konnte: Aber das ist ja unsre ganze Schule von 1830. Bei Waldmüller zeigen sich die französischen Einflüsse am stärksten bei zwei grossen männlichen Bildnissen. Das des Schiffmeisters Feldmüller in rotem Frack erinnert ganz an die Art, wie Gros, z. B. beim General Fournier-Sarlovèze solche koloristische Aufgaben bewältigte — Rot und Weiss sind gegen den beliebten bleigrauen Himmel gestellt —, das eines Herrn im schwarzen Frack (1837) gemahnt sogar in der Weise, wie die Hände gestellt und gemalt sind, an das vier Jahre früher entstandene Bildnis des Herrn Bertin, das unerreichte Meisterwerk von Ingres. In diesen Kreis gehört auch das vor zwei Jahren von der Berliner Nationalgalerie erworbene einer sitzenden Dame im kirschroten Kleide mit ihren zwei Kindern. Natürlich braucht die Anlehnung nicht bewusst gewesen zu sein. Man malte um diese Zeit auf dem ganzen Kontinent in ähnlicher Weise.

Die genannten Werke tragen alle einen mehr oder weniger repräsentativen Charakter. Bei den kleineren Bildnissen oder den Bildnissen aus dem Familienkreise ist Waldmüller auch nach 1830 ganz der Alte geblieben. Hierher gehören vor allen die beiden fast miniaturenhaft feinen, nur 33 cm hohen Bildnisse zweier alter Frauen im Lehnstuhl, von denen wir eines im Text abbilden. Die über die Knie gebreitete, zu dem grünen Polster des Stuhles stimmende grüne Steppdecke, der blau und schwarz gestreifte, um die Schulter gelegte Schal und die weisse

Ferdinand Georg Waldmüller, Bildnis einer alten Dame. Wien, Moderne Galerie. H. 0.335, br. 0.28. 1834.
Reprod. mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München.

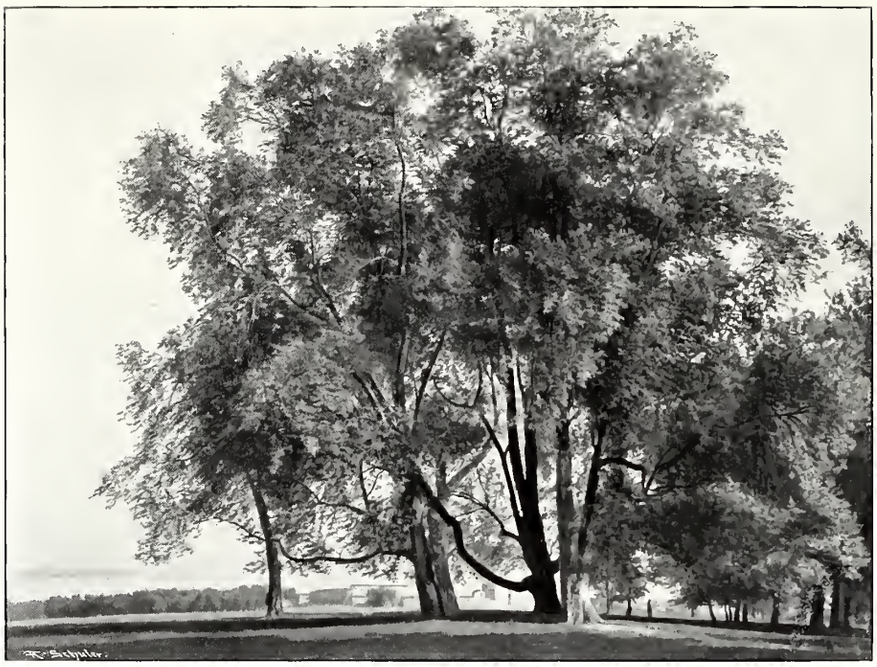
Haube geben einen ganz milden Akkord, der zu dem gütigen Antlitz des alten Mütterchens mit dem zahnlosen eingefallenen Munde und den etwas wässerigen blauen Augen vortrefflich stimmt. Gibt dieses Bildchen ganz die Hinfälligkeit des Alters wieder, das resigniert hat und nur noch in der Vergangenheit lebt, so ist die alte Dame auf dem Gegenstück, die vielleicht an Jahren gar nicht so sehr viel jünger ist, keineswegs gewillt, schon ganz abzudanken; sie will nicht nur noch gefragt sein sondern versteht, wie die Bewegung ihrer Hände zeigt, auch noch gehörig aufzutrumpfen. Dazu passt die selbstbewusste Haltung, das in Locken gewickelte Haar, das unter der Haube hervorquillt, und vor allem das Staatskleid in violetter Changeantseide. Aehnlich diesen beiden ist das nicht viel grössere Bildnis des Fürsten André Rasumoffski, der ebenfalls in seinem Lehnstuhl sitzend mit einem geöffneten Briefe in der Hand dargestellt ist. Ueber den Armlehnen ist ein Brett angebracht, auf dem weitere Briefe, ein Schreibzeug, die Tabaksdose liegen. Im Hintergrunde sind Bilder und Stiche an den holzgetäfelten Wänden angedeutet. Endlich sei noch ein entzückendes kleines Kinderbildnis genannt, das Brüderchen im roten schwarzgestreiften Kittel, das Schwesterchen im ausgeschnittenen weissen Kleide. Aus allen diesen Bildern strahlt eine echt wienerische Liebenswürdigkeit. Das strenge vormärzliche Regi-

ment mag das Volk in einer gewissen geistigen Dumpfheit gehalten haben, aber es hat seine gutmütige Fröhlichkeit nicht zu unterdrücken vermocht. Dessen wurde man auf der Jahrhundert-Ausstellung so recht inne, wenn man Waldmüllers Bildnisse mit den gleichzeitigen Hamburgern verglich, wo ein mürrisches, ganz in den Handelsinteressen aufgehendes Geschlecht geherrscht zu haben scheint.

Unter Waldmüllers Landschaften steht die grosse Rüsterngruppe im Wiener Prater, die jetzt der Nationalgalerie gehört, unbedingt an erster Stelle. Mit der ausserordentlichsten Kunst ist diese grüne Masse in die Bildfläche hineinkomponiert. Aber sie wirkt keineswegs nur als Silhouette. Es lebt und webt in diesen Laubmassen, wir spüren die Luft vor und zwischen und hinter ihnen. Alle Verästelungen sind mit unglaublicher Liebe und Sorgfalt ausgeführt, aber nirgends stört die pedantische Art der Nazarener, jedes einzelne Blatt hinzutupfen. Das schönste aber ist vielleicht die duftige Ferne mit den rötlichen Gebäuden. Die Lufttöne sind hier mit einer Feinheit gegeben, die an die etwas früheren römischen Ansichten von Corot gemahnt. Natürlich hat Waldmüller diese nie gesehen. Aber auch in Wien stand er damit nicht allein, wie die prächtigen Aquarelle der beiden Alt aus derselben Zeit beweisen. Allerdings begünstigt die leichtere, transparente Technik die Darstellung zarter Lufttöne, während die Oelmalerei zu einer schwereren Auffassung verführt. Gegen diese herrliche Praterlandschaft, die auch wohl noch aus den dreissiger Jahren stammt, fällt der gleichfalls von der Nationalgalerie erworbene „Blick auf Ischl“ (1838) ein wenig ab. Die Töne des Talkessels und der gegenüberliegenden Höhen sind hier nicht so fein abgestimmt, sondern in ein etwas monotones Blaulila gehüllt, von dem sich der kulissenartig wirkende Vordergrund mit seinen zarten hellgrünen Bäumen etwas unvermittelt abhebt. Die Bauernfamilie unter diesen Bäumen aber ist ganz für sich gesehen und dann in die Landschaft hineingesetzt. Bemerkenswert aber ist die unendliche Sorgfalt, mit der hier wie bei den gleichzeitigen und in manchem übereinstimmenden Hütteneck-Alm die Struktur der Berge wiedergegeben ist. Waldmüller hat diese, wie früher Anton Koch und gleichzeitig Rudolf Alt, wie architektonische Gebilde studiert. Besonders in der Ischler Gegend und dann weiter hinauf in der Region des Dachsteins hat er das Gebirge mit Vorliebe gemalt. Die zahlreichsten Motive aber bot ihm doch immer wieder die nächste Umgebung von Wien, der Prater und der Wienerwald. Jeden Nachmittag, wenn es das Wetter erlaubte, zog er mit seinem Malkasten und seiner Palette hinaus und malte bis in den sinkenden Abend hinein. Auch in Italien ist er wohl zwanzigmal gewesen und hat dort eine Menge von Skizzenbüchern mit Studien gefüllt. Eine grössere italienische Landschaft von seiner Hand ist mir aber nicht bekannt. Dagegen gibt es eine Reihe italienischer Genrebilder von ihm, so eine Rast bei einem Brunnen in Taormina mit Wasser schöpfenden Mädchen.

Zuweilen hat Waldmüller Landschaft und Figuren zu Genrebildern im Freien vereinigt, besonders häufig in seiner letzten Zeit, wo er es liebte, seine Menschen in den hellsten Sonnenschein zu setzen. Diese Sonnenmalerei erregte in den 60er Jahren kein geringes Aufsehen, wurde aber fast allgemein verurteilt. Etwas ganz Neues bedeutete sie nicht. Wir wissen, dass schon in früheren Jahrhunderten sich Künstler mit diesem Problem beschäftigt haben. Am Anfang des 19. Jahrhunderts malte Philipp Otto Runge ein grosses Kinderbildnis in voller Sonnenbeleuchtung, und ähnliche Bestrebungen kehren dann immer wieder. Gerade zur Zeit Waldmüllers finden wir bei den modernen Italienern ähnliche Beispiele. Ebenso ist an den italienischen Hirtenknaben von Lenbach zu erinnern. Vielleicht ist auch Waldmüller im Süden dazu geführt worden. Gern unterstrich er noch die Wirkung des Sonnenlichtes auf seine Figuren. Auf dem Kirchgang hält sich die jüngere der beiden Bäuerinnen das Gebetbuch schützend vor die Augen, auf andern Bildern, wie der Rückkehr von der Kirchweih, blinzeln die Personen mit den Augen. Zuweilen sind die bleigrauen Töne der Mittagsschwüle, in denen alle Umrisse verschwimmen, mit grosser Kraft und Wahrheit ausgedrückt. Lieber aber scheint Waldmüller doch die Strahlen der Abendsonne gemalt zu haben, die alles vergolden, alle Farben intensiver leuchten lassen und doch dem Bilde eine ruhige sanfte Stimmung verleihen. Ein besonders reizvolles Bild dieser Art ist die allerdings aus einer früheren Zeit stammende „Johannes-Andacht“ in der Belvedere-Galerie mit der Sievringer Kirche im Hintergrunde.

Als Genremaler gehört Waldmüller noch ganz der älteren novellistischen Schule an. Seine Bilder resumieren den Inhalt ganzer Erzählungen. Alle Personen — und seine Bilder sind oft sehr figurenreich — sind in innigste Beziehung zu einander gesetzt. Sie sind keineswegs nur Träger von Licht und Farbe, sondern wir erfahren von ihrem ganzen Leben und Treiben, von ihren Sorgen und von ihren Freuden. Der bei den Kritikern der 60er und 70er Jahre so häufige Vorwurf, dass den Genremalern nichts mehr einfalle, ist gegen ihn wohl nie erhoben worden. Umgekehrt müssen wir uns erst wieder in diese Bilder hineinsehen lernen, die uns zunächst durch ihr zu reichliches Detail stören. Es ist aber als sicher anzunehmen, dass bei dem ewigen



Ferdinand Georg Waldmüller, Praterlandschaft.
Berlin, Kgl. Nationalgalerie. H. 0.71, br. 0.915.
Reprod. mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München.

Wechsel der Moden auch diese beziehungsreiche Genremalerei wieder einmal obenauf kommen wird. Waldmüller hat seit 1832 derartige Bilder regelmässig ausgestellt. Während Danhauser sich das Leben der bürgerlichen Stände im vormärzlichen Wien zum Vorwurf nahm, ging Waldmüller hinaus auf die Dörfer. Und zwar sind es nicht die wohlhabenden, reich und malerisch gekleideten Bauern, die er malte, sondern die armen, barfuss gehenden, oft dürftig gekleideten Landbewohner! Aber mit der späteren Armeleutemalerei hat seine Kunst darum nichts zu tun. Seine Bilder sind keine Anklagen gegen die gesellschaftlichen Zustände wie die Courbets und seiner Nachfolger, und es fehlt ihnen auch ganz der pathetische Zug Millets. Im Gegenteil strahlt aus ihnen die heute etwas fadenscheinig gewordene und in Misskredit gekommene Weisheit, dass Reichtum nicht glücklich macht, dass auch in der kleinsten Hütte Raum ist für ein glückliches Paar und dass die bescheidenen Freuden des kleinen Mannes meist viel reiner sind als die teuren Genüsse des Reichen. Waldmüller war eben doch ein echter Zeitgenosse Ludwig Richters, nur dass dieser im Holzschnitt sein Bestes gab, während der Wiener eine viel reichere malerische Kultur besass. Welche Lebensfreude aber leuchtet aus den Waldmüllerschen Kindergestalten, die jubelnd aus der Schule ins Freie hinausstürmen oder triumphierend von der Kirchweih zurückkommen oder strahlend vor Lust und Neugierde sich vor dem Guckkastenmann aufgestellt haben! Der neue Lehrling wird von dem ehrsamen Meister väterlich bewillkommnet und von den Kindern bewundernd angestaunt, Grossvaters Geburtstag wird zu einem Freudenfest für die ganze Familie, die kleinen Geschenke unterm Weihnachtsbaum werden mit grösserem Jubel aufgenommen als die teuersten Puppen bei den Reichen. Aber selbst das Almosenempfangen verliert seine Bitternis; selbst bei den armen Leuten, die sich nach der „Klostersuppe“ drängen, herrscht keine demütigende Empfindung. Nicht viele von diesen Bildern darf man freilich auf einmal sehen, sonst bekommt die Menschenfreundlichkeit des prächtigen Wiener seinen traktätchenhaften Zug, zumal da hin und wieder eine Gebärde recht phrasenhaft ausgefallen ist oder ein Gesicht sich recht absichtlich aus dem Bilde heraus nach dem Beschauer umdreht. Aber der Guckkastenmann, die Christbescherung und einige andre Werke Waldmüllers verdienen es, dauernd dem Bilderschatz des deutschen Volkes wieder eingereiht zu werden.

Es ist eine prächtige, liebenswerte Gestalt, die uns in Waldmüller wieder gewonnen ist. Aber wir wollen nun auch nicht ins Extrem verfallen und allen Massstab verlieren. Weil Waldmüller ein paar duftige und feine Landschaften gemalt hat, ist er noch kein Corot. Dafür fehlt es diesen Werken denn doch zu sehr an Schwung und Freiheit. Und ebenso erheben ihn seine Bildnisse noch nicht zu einem der grössten Bildnismaler des 19. Jahrhunderts. Die Jahrhundert-Ausstellung hat uns Bilder von Veit und Steinle aus derselben Zeit gezeigt, die den seinen mindestens ebenbürtig sind. Waldmüller war kein Gipfelpunkt und kein Bahnbrecher. Er hat keinen Anspruch auf einen weithin sichtbaren Platz in der Kunstgeschichte, aber er verdient es, dass seine Bilder in unsere öffentlichen Sammlungen eingereiht werden, wo sie dem erfahrenen Kunstfreund reiche Anregung und manchen Genuss, dem grossen Publikum aber herzliche Freude zu bereiten imstande sind.

Walther Gensel.

Interieurbilder der Biedermeierzeit.

BILDNISSE vermitteln stets die vollständigste Vorstellung von dem Charakter einer Epoche. Sie enthalten etwas, das über den Anteil, den der darstellende Künstler oder die Person des Dargestellten erregt, noch hinausgeht: der Geist der vergangenen Gegenwart bleibt in ihnen lebendiger als selbst in Abbildungen von Zeitereignissen, die für uns ihren Wert doch nur durch die Menschen haben, die sie hervorriefen und miterlebten.

Schon nach dieser Rücksicht bildet jene kleine Gruppe von Interieurporträts aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts, die auf der deutschen Ausstellung in Berlin ganz allgemeine Aufmerksamkeit gefunden hat, mit ihrer anmutenden Biedermeierstimmung eine sehr wertvolle Ergänzung zu den Porträts der Nazarener, die ebenso rein und klar aufgefasst, mit ihrer starken Betonung des geistigen und seelischen Lebens für sich allein noch nicht vermögend wären, den ganzen Inhalt jener reichen und vielseitigen Epoche auszusprechen.

Noch wichtiger aber ist es, dass diese dem Umfang nach kleinen Bilder einen Reichtum malerischer Qualitäten aufweisen, den man bei den Landschafts- und Figurenbildern der selben Zeit vergebens suchen würde, weil er dort entweder noch ausserhalb des künstlerischen Darstellungsvermögens lag, oder gar nicht angestrebt worden ist.

In dem engen Rahmen der Zimmerwände, wo das Auge wirklich jede kleinste Fläche abtasten kann und abzutasten genötigt ist, haben die Maler zuerst gelernt die feinsten Abtönungen der Farbe und die zartesten Abschattungen des Lichts aufzufassen, deren Beobachtung und Wiedergabe sich bei den viel verwickelteren Verhältnissen, unter denen die Dinge in der offenen Landschaft erscheinen, weit länger dem Auge und der Hand entzogen. Etwas ähnliches beobachten wir bei den Holländern des XV. und des XVI. Jahrhunderts, bei Velasquez, bei Manet, und auch Menzels „Balkonzimmer" von 1845 erweckt Erwartungen, die das „Zimmer des Künstlers in der Zimmerstrasse" von 1847 (wo der Ausblick aus dem Fenster ins Freie nicht auf der gleichen Höhe malerischer Beobachtung steht) und die Landschaften der gleichen Zeit nicht erfüllen. —

Das Verdienst der Ausgestaltung des Interieurmotives, wie es unsere Gemälde in seiner malerischen Entwickelung zeigen, gebührt wohl Chodowiecki. Er hat mit immer neuen Variationen in einer Anzahl von Illustrationskupfern und in dem Skizzenbuch der Reise nach Danzig mit Radiernadel und Feder die entsprechende Form für die bürgerliche Lebensstimmung gefunden, für jenes ruhige, nichts affektierende Sein dieser Menschenart, zu deren feingestimmtem Empfinden Goethes Geschwister und Jean Pauls wundervolle Romane (um von Kotzebue und Iffland zu schweigen) uns in anderer Weise den Zugang öffnen.

Das Interieurporträt hat seine stilgemässe Ausbildung, bei der das Porträt des Innenraumes und das Bildnis der in ihm dargestellten Menschen in abgewogenem Gleichgewicht steht, nicht vor dem Anfang des XIX. Jahrhunderts gefunden, die Bildgattung jedoch ist schon dem XVIII. Jahrhundert geläufig. Hier aber überwiegt für den Künstler wie für den Betrachter noch durchaus das Interesse an den Figuren. Wir sehen sie auf dem Atelierbilde des Kasseler Tischbein (1722—1789) in der Mitte des Zimmers ganz nach dem Sinne des XVIII. Jahrhunderts zu einer repräsentativen Gruppe zusammengeordnet, der Atelierraum selbst aber, in seiner Ausstattung und stark pointierten Licht- und Schattenverstreuung sehr charakteristisch, behält noch ganz den Charakter einer reichen Hintergrundsfolie.

Und nun der Gegensatz, das Paar am Fenster, ein Bildchen von 1817, das auf der deutschen Jahrhundertausstellung für Franz Gerhard Kügelgen (1772—1820) in Anspruch genommen wurde, während es doch vielleicht nach neuerer Annahme Georg Friedrich Kersting zuzuweisen ist. Die Figuren weit vom Bildrande abgerückt, gegeneinander — nicht gegen den Beschauer gekehrt, dem das Mädchen gar den Rücken wendet — eine dem XVIII. Jahrhundert unmögliche Verletzung der gesellschaftlichen Form —, miteinander, nicht mit dem Beschauer beschäftigt, das Zimmer selbst mit gleicher Aufmerksamkeit und mit gleicher Zurückhaltung, zum Teil nur indirekt als Spiegelbild geschildert.

Das Stück ist als Kunstwerk schwach (die Photographie mildert die schweren Härten der Farbe, wie ausgeschnittene Silhouetten scheinen die Schatten in dem luftleeren Raum an die Wände und auf den Fussboden geklebt), aber wertvoll als Dokument des

Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

Joh. Heinr. Tischbein der Ältere (1722—1789)
Atelier des Malers mit seinen beiden Töchtern.
Kassel, bei Frau Hauptmann v. Treskow. h. 0.69, br. 0.55.

Zeitstiles. Wir dürfen den Geschmack, der sich hier ausspricht, unerträglich nüchtern finden und müssen doch die umfassende Kraft des Lebensstiles anerkennen, der die Umgebung des Menschen in solchem Grade seinen Anforderungen entsprechend zu formen, und den Menschen so in seine Umgebung hineinzuzeichnen vermochte.

Mit einem Male wird jetzt in merkwürdiger Uebereinstimmung die Darstellung eines Innenraumes mit heller Fensterwand und die Fensterwand für sich ein Lieblingsmotiv der verschiedensten Maler. In Rom hat der Eutiner Tischbein (1751—1829), der Neffe des Kasslers und der vielseitigste und interessanteste unter den zahlreichen Trägern des Namens, Goethe gemalt, wie er aus dem geöffneten Fenster auf die Strasse hinaussieht (Aquarell; bez. Goethe in Rom 1787 — Tischbein fecit), in Wien und in Kopenhagen bei allen Schülern Eckersbergs finden wir dieselbe Erscheinung, später — denn die Vorliebe für dieses Motiv erhält sich bis in die vierziger Jahre des Jahrhunderts — bei mehreren der jungen Hamburger. Selbst von dem alten Schadow in Berlin gibt es wenigstens die scharfe Bleistiftzeichnung eines Fensterdurchblickes; die vollkommensten Gemälde der Art aber sind in der frühen Zeit in Dresden entstanden. Georg Friedrich Kersting, ein geborener Mecklenburger, steht hier im Mittelpunkt des Interesses.

Vielleicht war Kersting auch der stille Veranlasser zu dem feinen Bildchen, mit dem Casp. David Friedrich, der Landschaftsmaler, sich hier anschliesst, dem Mädchen an dem aufgeschlagenen Laden des grauen Atelierfensters. Oder ist es die junge Frau des Malers, die da im hochgegürteten grünlich-violetten Kleide auf die Elbe hinaussieht, deren anderes Ufer in deutlich erfasster Luftdistanz eine grade Pappelreihe begleitet? Das Licht rieselt hoch auf Kopf und Nacken herab, den Hals mit weisser Halskrause umspielend und die feinen Ohrläppchen hellrot durchscheinend, und gleitet mit sanften Schatten untermischt über den Rücken der schlanken Gestalt zum Dielenboden nieder. Wundervoll luftig und leicht steht oben das dünne schlank ausgreifende Fensterkreuz gegen den Himmel, in dem ein paar blasse Wolken schwimmen.

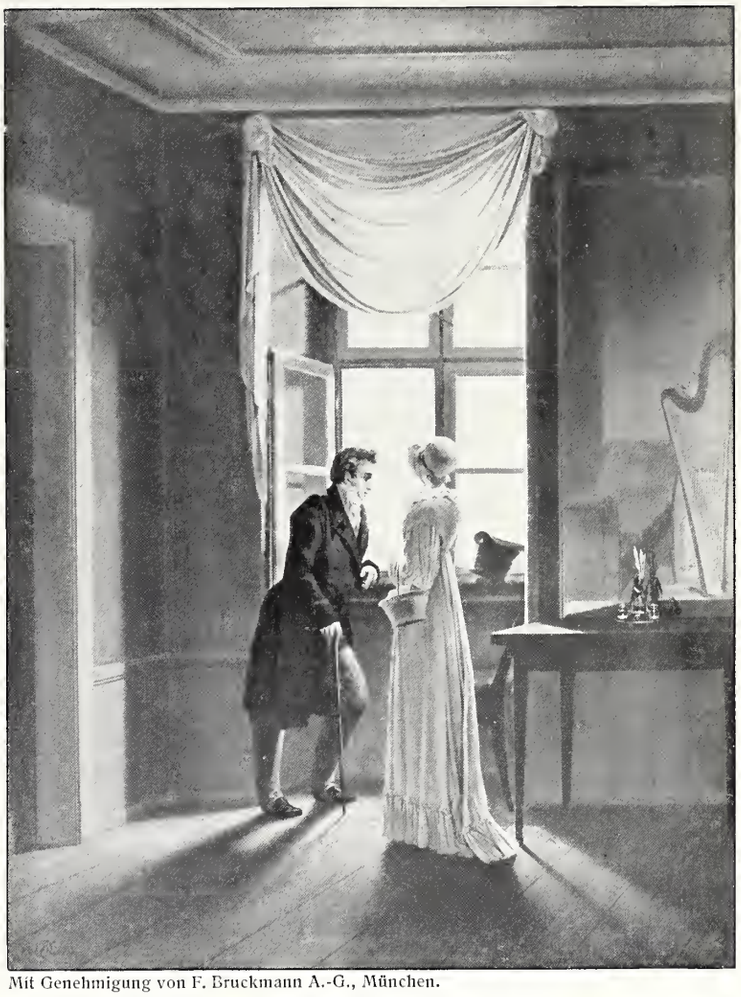
Kersting (1783—1847), der unbestrittene Hauptmeister der zierlichen Gruppe hat wie Friedrich in Kopenhagen eine tüchtige Schule durchgemacht, ein Rostocker Patrizier Köster gewährte ihm die Möglichkeit des Studiums. Den Unterricht Juëls hat Kersting nicht mehr genossen, doch muss ein Bild, wie das Selbstporträt des Künstlers mit seiner Frau im Atelier mit den beiden hell gekleideten Figuren vor der fein abgeschatteten perlgrauen Atelierwand (wenn er es gesehen hat, was immerhin nicht unwahrscheinlich ist), einen starken Eindruck auf ihn gemacht haben. Als Juëls Nachfolger wirkte seit 1801 Christ. Aug. Lorentzen (1749—1828) als Professor an der Malschule und von 1809—10 als Direktor der Akademie, ein tüchtiger Bildnismaler (in der Art unseres H. Kolbe), der in den Jahren 1779—1782 Holland, Belgien und Frankreich besucht hatte und gleich Juël die dänische Malerei sanft ohne einen Bruch über die Schwelle des Jahrhunderts leitete. Die „Schmiedewerkstatt", die Kersting im Jahre 1809 in Kopenhagen ausstellte, ist uns verloren, das bei seiner Rückkehr nach Rostock noch im gleichen Jahre gemalte Bildnis der Frau seines Wohltäters und eine gleichfalls 1809 entstandene Landschaft aber zeigt, was er der Kopenhagener Lehrzeit verdankt. In der Tat wurde damals in Kopenhagen vortrefflich gemalt.

Das Porträt ist ein sorgfältig gemaltes Bildchen. Im Arrangement gibt es kaum etwas Neues (wenn man nicht die Bescheidenheit der Dreiviertelansicht dafür nehmen will), in den tiefsten Schatten unter

dem Kinn und in der Schleifenöse spukt leider sogar noch ein unangenehmes Schattenbraun. Dafür ist aber die farbige Gesamthaltung hell und entschieden unkonventionell, die Modellierung des Gesichtes im Lichten sogar sehr gut und auch die Schatten des braunvioletten Schultertuches sind weich und körperhaft. Der Schüler war reif, die Schule zu verlassen.

Zwei Jahre später tritt Kersting uns denn auch in Dresden mit einem Selbstbildnis, dem ersten und vollendetsten seiner Interieurs als fertiger Meister entgegen.

Von links fällt das Licht durch ein Fenster mit durchscheinend weissen Gardinen (das zweite vom Bildrand abgeschnittene Fenster ist verfinstert) in den hellen lufterfüllten Raum. Alle Schatten sind weich, lebendig und körperhaft, sehr fein abgetönt steht die hell mahagonifarbene Schreibkommode im Licht und im Schatten, feiner noch heben die Gipsmodelle sich von der lichtgrau getünchten Wand ab, der malerisch erstaunlichste Fleck im Bilde aber ist der Spiegel, der dieses lichte Grau der Zimmerwand, gehöht durch das Weiss eines gespiegelten Gardinenknotens mit fast unmerklicher Tonnuance in dem aufgehellten Schwarz des schmalen Rahmens auffängt.



Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

Georg Friedrich Kersting. Paar am Fenster.
Dresden, bei Herrn Geh. Finanzrat von Mayer.
h. 0.47, br. 0.365. Bez. 1817.

In dieser reinen Harmonie heller und weicher Töne kommt das tiefe Blau des Mantels am Türpfosten zu besonders schöner Geltung. Das alles ist mit grosser Bescheidenheit in ausserordentlicher Vollkommenheit und Leichtigkeit gemalt, die eine ganz vortreffliche Schulung auch der Hand verrät.

Ein Jahr später ist der Innenraum bei Lampenbeleuchtung entstanden, in Goethes Briefwechsel mit Luise Seidler „der elegante Leser“ genannt. Ein ähnlicher Raum mit behaglichen Mahagonimöbeln: neben der Tür sitzt ein lesender Mann in grauviolettem Schlafrock an der Schreibkommode, an der Wand steht ein hohes Bücherregal mit langfaltigem (grünem) Vorhang, der ganze Raum ist gefüllt mit gedämpftem grünem Licht, das die Gipsfigur einer Psyche auf dem Schreibmöbel von unten her warm überhaucht: ein transparenter Seidenschirm schützt die kerzenförmige „argandische“ Lampe, die nur nach unten und links weiss strahlt und oben an der Decke eine helle phantastische Lichtfigur mit verschwebenden Konturen in den durchleuchteten grünen Schattennebel malt.

Und nun öffnet auch Kersting das Fenster, wie wir es bei Friedrich gesehen. Die Maler empfinden sehr richtig den Gegensatz der eingeschlossenen Zimmerluft und der wehenden Frische draussen und sie machen immer wieder den Versuch, diesen Gegensatz malerisch zum Ausdruck zu bringen, ohne dass es so recht gelingen will: noch bleibt (wenigstens bei den Kerstingschen Bildern) das Innen und das Aussen wie durch unsichtbares Marienglas getrennt.

Vor dem offenen Fenster steht auf dem äusseren Brett eine Reihe staubig grüner Gewächse in blassroten Blumentöpfen, von der nach innen aufgeschlagenen Scheibe verschwimmend abgespiegelt. Es ist ein freundlich helles meergrünes Zimmer, in dem ein zierliches Mädchen mit voller Haarkrone am Stickrahmen sitzt. Das Licht liegt auf dem blonden halb abgekehrten Gesichtchen und der feinen stickenden Hand, deren Ringfinger ein Reif mit rubinrotem Stein schmückt. Vorn unter dem Wandspiegel rechter Hand, der das Profil des Mädchens (unerfreulich hart gemalt und in der Spiegelung so wenigstens unmöglich) auffängt, steht auf der braunroten Mahagonikommode ein geflochtenes Arbeitskörbchen mit einer weissen Handarbeit. Von grosser malerischer Feinheit ist die glatte Rückwand des

Zimmers mit einem Porträt in hellgelbem Rahmen, um den eine blühende magere Windenranke gelegt ist, und das Sofa mit grau und grauviolett gestreiftem Bezuge, einem offenen Notenheft und einer hell holzfarbenen Guitarre mit schmalem himmelblauem in Licht und Schatten gedrehtem Bande.

In der schlanken Stickerin ist uns das Porträt Luise Seidlers aufbewahrt, einer Schülerin des alten Kügelgen, Minchen Herzliebs Freundin, der Goethe durch lange Jahre eine väterlich-zärtliche Neigung schenkte. In ihren Lebenserinnerungen gedenkt sie des Malers als eines überaus drolligen und guten Menschen. Sie war es auch, die Goethes Teilnahme für die feinen Bildchen gewann und ihn durch eine Schilderung der bedrängten Lage des Künstlers bestimmte, im April 1813 in Weimar eine Verlosung seiner Arbeiten zu veranstalten.

Als Lützower Jäger hat Kersting später an den Kämpfen um Lüneburg teilgenommen. Mit dem eisernen Kreuz kehrte er als Offizier nach Dresden zurück. Ueber seine künstlerische Tätigkeit nach dem Kriege ist wenig bekannt. Es scheint, dass auch in diesem Falle die Not der Zeit die Entwickelung des guten gesunden Keimes gehemmt hat. Zuletzt war Kersting Malervorsteher der sächsischen Porzellanmanufaktur. Ludwig Richter hat ihn in seinen Meissener Jahren dort noch in näherem Familienumgang kennen gelernt.

Mehrmals aber kehrte Kersting zu dem Lieblingsmotiv seiner früheren Zeit zurück. Casp. D. Friedrich hat er zweimal in seinem Atelier gemalt, wir hören weiter von „Fausts Arbeitszimmer“ (ein sehr beliebtes und oft gemaltes Motiv damals), und von der „Aufwärterin“ vermittelt wenigstens eine alte Abbildung eine Vorstellung, endlich ist von der „Familienszene“, ehemals im Besitz von Friedrichs Freund Dr. Carus, der selbst gemalt hat, doch zu vermuten, dass sie sich in einem Innenraume abgespielt hat.

Dann weiter im Jahre 1827 wiederholte Kersting das Bildchen mit der Stickerin und von 1836 noch stammt das Mädchen im weissen Unterkleide mit zartrosa Nackentüchlein, das vor dem Spiegel sein Haar flechtet. Es ist ein ähnlicher Raum geschildert, wie auf den früheren Gemälden: hinter dem geöffneten luftigen Morgenfenster steht weit die helle Landschaft. Um einen Grad sind alle Farbentöne erwärmt, dem kühlen Seegrün der Wand ist ein wenig Gelb beigemischt, das in dem hohen breitrandigen Strohhut (mit hellvioletter Bandschleife) ganz warm hervortritt. In reizender Unordnung liegt auf dem runden Tisch das hellviolette Oberkleid, ein weisses und andere mädchenhafte Kleidungsstücke darüber. Eben so bedeutend aber wie diese leichte Erwärmung des Farbengeschmackes ist die grössere Mannigfaltigkeit des Beleuchtungsproblems, das in dem Bildchen gelöst ist. Ueberall fanden wir bisher die Beschränkung auf eine einzige Lichtquelle, hier dringt der Morgen durch beide Fenster herein und in dieser doppelten Belichtung lösen sich alle kantigen Konturen. Die Vorderseite der Spiegelkommode, die auf dem Bilde mit der Stickerin ihre scharfe Schubladeneinteilung erkennen lässt, ist hier eine gleichmässige breite, zwischen Licht und Schatten schwebende Fläche geworden. Diesen Vorzügen und prinzipiellen Fortschritten gegenüber muss freilich eingestanden werden, dass der malerische Vortrag und die Pinselarbeit die ungemeine Leichtigkeit und Vollkommenheit der früheren Arbeiten vermissen lässt.

So viel von Kersting. —

Wahrscheinlich war es nicht von Anfang an das malerische Interesse, das schon zu Ende des XVIII. Jahrhunderts die Darstellung von Innenräumen zu dem beliebten Malerthema machte. Nach und nach aber wird der künstlerischen Darstellung des Raumes eine immer feinere malerische Behandlung zu teil. Die Künstler lernen an dem gegenständlichen Motiv immer neue Feinheiten auszudrücken.

Und endlich, neun Jahre nach Kerstings letztem Interieurporträt malt Menzel sein „Balkonzimmer“, in dem er für Jahrzehnte hinaus das letzte Wort über den Gegenstand gesagt hat. Unter völligem Verzicht auf menschliche Staffage macht er das Licht, das durch die dünne hängende Gardine der Balkontür nun wirklich hereinweht, zum alleinigen Träger des Lebens in diesem mit fabelhaftem Temperament und fabelhafter Sicherheit des festen und des gleichsam nur hingehauchten Pinselstriches aus dem Handgelenk gemalten Bildchens, dessen Reichtum an Tönen und Tonnüancen überhaupt nicht mehr in Worte zu kleiden ist.

Dies Werk, das unsere Gruppe abschliessend krönt, bezeichnet überhaupt die Höhe des malerischen Vermögens der ersten Jahrhunderthälfte in Deutschland.

Max Sauerlandt.

Antonio Rossellino und Mino da Fiesole.

DIE drei Jahrhunderte der italienischen Renaissance verliefen in einem etwa gleichen Rythmus. Jedesmal steht die Mehrzahl der grossen Namen am Anfang des Jahrhunderts, und fast alle entscheidenden Entdeckungen künstlerischen Sehens und Gestaltens scheinen der ersten Hälfte des Zeitraums zu gehören. Wie ein Ausruhen von angespannter Arbeit — oder mehr bildlich anschaulich wie ein Wellental nach wildem Aufschäumen — wirkt die Folgezeit, das verklingende Jahrhundert. Besonders deutlich wird das im Trecento. Mit Giotto und Giovanni Pisano setzt es ein; wenig später treten Andrea Pisano und Orcagna auf den Schauplatz; die späteren Jahrzehnte bieten keine Namen von so hohem Ruhm. Auch beim Cinquecento verdunkelt der Glanz der ersten Hälfte die letzten Jahrzehnte, wiewohl Michelangelo — mehr noch Tizian und Tintoretto weit in die zweite Hälfte ragen. Das Quattrocento bringt die Ausnahmen zur Regel. Nur an Lionardo sei hier gedacht. Man sieht in seinen Jugendwerken die erste Aeusserung cinquecentistischer Art, aber neben all dem Neuen offenbart er so viel vom Streben des späten Quattrocento, dass man das ausgehende Jahrhundert höher werten lernt, als man bei flüchtiger Betrachtung glaubt.

Bei weitem nicht alle Probleme der künstlerischen Darstellung, die Donatello aufgegriffen hatte, fesselten die nächste Generation in dem gleichen Mass. Ja, gerade jene Fragen, die wir heute für die spezifisch bildnerischen halten, wurden von ihnen nur teilweise oder oberflächlich verstanden. Nur die Antonio Pollaiuolo, Verrocchio und Bertoldo sind Donatellos Nachfolger zu nennen. Die Antonio Rossellino, Mino und Benedetto da Majano sind vielmehr Schüler Desiderios. Sie waren Steinmetzen wie er, von feinem Geschmack und grossem, technischen Können, aber ohne die Fülle von Phantasie für Dekoration und ohne das ausgebildete Gefühl für den Sinn der Form, das er besessen hatte. Die Zeit der Statuen für Campanile und Domfassade war vorüber. Man forderte vom Marmorbildner Porträts und Werke der Dekoration, d. h. Ausgestaltung dieser Schmuckkunst und Verfeinerung auf dem Gebiet psychologischer Ausdeutung. Beides haben die Marmorbildner gebracht.

Antonio Rossellino wuchs auf in der Werkstatt seines Bruders Bernardo, der, achtzehn Jahre älter, einer andern Generation zuzuzählen ist. Noch drei ältere Brüder arbeiteten hier als maestri dello scalpello. Wir können nur mutmassen, dass Antonio neben ihnen schaffend allmählich von handwerklicher Leistung zu künstlerischer Tat gekommen ist, von Kapitäl und Rankenornament zu freifigürlicher Schöpfung. Dieser Frühzeit gehören ein paar marmorne Madonnenreliefs an; das eine goldigwarme war früher in der Hainauerschen Sammlung in Berlin, das andere: Maria mit dem stehenden Kind ist in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien. Antonios erstes, festdatiertes Werk ist eine Marmorbüste: das Bildnis Giovannis di San Miniato (heute in London V. u. A. Museum, Taf. 129). Deutlich verrät sich hier der Anfänger in der intimen, ja ängstlich treuen Formbehandlung, die die Aehnlichkeit durch gewissenhafte Wiedergabe jeder Falte, jedes Aederchens erkauft. Zugleich aber ists der Einfluss Desiderios, des frühreifen Zeitgenossen, der sich hier im Streben nach stofflicher Charakterisierung zeigt. Mit wachsendem Können nimmt diese in den nächsten Jahren zu. Nur in den untersetzten Proportionen bleibt er vorläufig Nachahmer des Bernardo. Seine ersten grösseren Werke sind nicht für Florenz bestimmt: der Schmuck des Sebastians-Altars für Empoli (1457) und das Grabmal des Beato Marcolino für Forli (1458, heute im Museum ebenda). Am Sarkophag des letzteren donatelleske Reminiscenzen, Tugendstatuen in Nischen wie am Cosciagrab; in den Engeln des schrägen Daches eher Anklänge an Desiderio und seinen zarten Faltenstil. Am eigenartigsten sind die Figuren der Verkündigung, die auf dem Deckel stehen. Maria von jener weltlichen Vornehmheit, die das Ideal fürs späte Quattrocento war. Der Engel mehr kindlich aufgefasst, heranstürmend in flatterndem Gewand, nicht schlank, doch zierlich wirkend. Das Ganze hat viel Geschmack, obwohl Unterbau, Deckel und Freifiguren noch nicht ganz einheitlich erfunden sind. — Ein Jahr früher war der Sebastian (Taf. 130) und zwei Engel für Empoli entstanden. Sie krönen die Ecken des hölzernen Prachtaltars und sind nach Aufstellung und Motiv denen vom Grabmal in S. Miniato (Bd. I, Taf. 150) nahe verwandt. Auch hier bietet der linke die Krone, der rechte hielt wahrscheinlich eine Palme. — Aber die Unterschiede zwischen den knienden Engeln in Empoli und in Florenz sind nicht zu übersehen. In den Jugendstatuen gab Antonio reizende, harmlose Kinder, denen noch die Inbrunst der Geste und die raffinierte Verfeinerung im Typus fehlt; eher haben sie jenes Breite, Gemütliche, das für frühe Werke Benedettos da Majano charakteristisch ist. Auch sind die Gewänder noch ohne die Durchsichtigkeit, die Falten ohne die kapriziöse Zierlichkeit, die dem

Antonio Rossellino, Grabmal des Beato Marcolino.
Forli, Museum.

Grabmal in San Miniato eigen ist. Zu alledem gelangte Antonio erst in den sechziger Jahren.

Der Kardinal Jakobus, der Neffe des Königs von Portugal war 1459 in Florenz gestorben. Als der Sechsundzwanzigjährige den Tod nahen fühlte, bestimmte er den Bau einer Grabkapelle und Messelesen ebenda. Sein Freund Alviano, der Vorsteher von Monte Oliveto, erteilte den Auftrag für Kapelle und Grabmal an Antonio (1461). Fünf Jahre später war das Werk vollendet. Die Kapelle war für dieses Denkmal, das Monument für diesen Raum erdacht, und noch heute stört keine spätere, fremde Zutat diese Harmonie. Wenige Quattrocentobauten können sich solchen Glückes rühmen. Nur Pollaiuolos Altarbild der drei Heiligen wurde in die Uffizien entführt, und die Malerei und Vergoldung ist zum Teil verblasst.

Antonio schuf einen kleinen Kuppelraum mit vier flachen Nischen. Am nächsten liegt der Vergleich mit der Pazzikapelle, obwohl diese grösser und komplizierter ist. Nur die tragenden Architekturteile sind aus grauem Sandstein, alle Wände mit farbigem Schmuck bedeckt. Ueber den Kardinalsthron auf der linken Seite hat Baldovinetti eine Verkündigung, in die Zwickel Heilige gemalt. Die Kuppel, eine böhmische Kappe, wirkt noch flacher durch den etwas schwerfälligen Dekor: fünf grosse Tondi von Luca della Robbia; zwischen ihnen gelbgrüngewürfelter Grund. Auch der Fussboden ist farbig mosaiziert. Das Grabmal selbt ist nicht als Einzelnes erfunden, sondern nur als Teil des Ganzen zu verstehen, eine reinmalerische Wanddekoration in dem kleinen Raum. — Die Komposition wird durch zwei Liniensysteme bestimmt, die der Form der Nische entsprechen: zwei Rechtecke übereinander und zwei fast konzentrische Kreise; der grössere umschliesst das kleinere Rechteck, jenes vergitterte Fenster, das als Reliquienschrein zu denken ist. Auch kanns nicht Zufall sein, dass in der Hauptbewegung alle Engel dem Tondo der Madonna zugewandt sind. — Nach solchen Prinzipien komponiert der Maler. — Heute pflegt man vom Bildwerk — besonders dem grösseren Formats — anderes zu fordern, nicht nur Klarheit, sondern auch Strenge im architektonischen Aufbau. Das Material der Bildnerei hat viel mehr Erdenschwere als das der Malerei. Es unterliegt selbst den Gesetzen des Schwergewichts und der Plastiker findet sich verschieden nach Temperament und Stil mit solchen Forderungen ab. Zwar haben ein Rodin und Bernini durch virtuoses Können die Beschränkung, die im Stofflichen des Materials liegt, beinahe überwunden. Aber wer in Antike und Cinquecento Normen sieht, muss eine Kunst abweisen, die fast wie eine Vergewaltigung des Materials erscheint. Auch das Grabmal des Kardinals Jakobus ist nicht als Plastik konzipiert. Ja, alles architektonisch Strenge, das im Zusammenhang des Ganzen hier langweilig wirken musste, ist konsequent vermieden. Die architektonische Rahmung ist hinten durch Engel, vorn wo sie stärker spricht, durch grosse Vorhänge aus Marmor überschnitten. Die Komposition ist vollkommen in ihrer Art. Man sieht das erst an der Kopie, die Benedetto da Majano für Maria von Aragonien in Monte Oliveto bei Neapel schuf. Dort fehlt all der prickelnde Reiz, der dem Vorbild innewohnt. Alle Formen sind langweiliger, und das Ganze hat durch kleine Aenderungen in den Proportionen erstaunlich viel verloren.

Antonio hatte zuerst den Auftrag für dies Monument erhalten, das als Kopie des florentinischen von Anfang an geplant war. Aber wie er eine Arbeit Bernardos — das Grabmal Lazzari — geerbt hatte, so musste er diese dem Benedetto überlassen. Doch schuf er für die Kirche in Neapel ein anderes grosses Werk: einen Marmoraltar mit der Anbetung des Kindes. Aufbau des Ganzen und Umrahmung sind hier streng architektonisch, das Mittelrelief (Taf. 132) ist rein malerisch erfunden. Eine mehrfigurige Szene vorn, rechts der Blick in weite Landschaft, links über der Hütte ein Kranz von tanzenden Engeln; in bewegter Stellung stehen sie vor der Rückwand, fast als Freifiguren gearbeitet. — Desiderio hatte nach dem Vorbild des reifen Donatello auf die Zusammenstellung von starkem Hochrelief und Stacciato an einem Werk verzichtet. Antonio nahm das „malerische Relief“ Ghibertischen Stils wieder auf und bildete es zu neuen, raffinierten Wirkungen um. Er fand zarteste Uebergänge vom Hoch- zum Flachrelief und verlieh

seinen Darstellungen jenes — in engerem Sinn malerische — Flimmern der ganzen Oberfläche, das fast an modernen Impressionismus mahnt. — Er hat die Anbetung des Kindes noch einmal ähnlich in einem Rundrelief gegeben, das freilich im Tonmodell in Berlin sehr viel prickelnder, sehr viel reizvoller wirkt, als in der kaum eigenhändigen Ausführung in Marmor in Florenz (Museo Nazionale). Auch die Berliner Marmormadonna (Bd. VI, Taf. 40) hat diesen reifen Rossellinostil. Zwei andere Madonnen — im Wiener Hofmuseum (Taf. 131) und in London bei Pierpont Morgan — entstanden einige Jahre früher.

Antonios letzte Werke bedeuten ein Bergabgehen. Die Johannes-Statuette im Bargello (1477) und die Madonna del Latte in S. Croce sind überglatt, konventionell in Ausdruck und Modellierung. Wie die holländischen Maler des späten 17. Jahrhunderts war der fünfzigjährige Antonio durch Ueberfeinerung flau geworden; durch raffinierte Flächenmodellierung hatte er den Sinn für die grosse Form immer mehr verloren. Sein technisches Können war zu leerem Virtuosentum geworden, weil seine Naturbeobachtung und sein Vermögen künstlerisch zu gestalten überholt worden war von rein manueller Geschicklichkeit.

Mino ist in jeder Beziehung der Gegensatz Antonios. Vasari erzählt, der einfache Steinmetz sei durch Desiderio „entdeckt" und zum Künstler herangebildet worden. Das ist zum mindesten ben trovato. Handwerkliches im vulgären Sinn und raffiniertes Künstlertum stehen in Minos Werk dicht bei einander, oft wunderbar gemischt. Für Antonio Rosellino ist aber ruhiges Gleichgewicht — man könnte fast sagen, ein mittleres Können — besonders charakteristisch. Antonio, der Bildhauer und Architekt hat seine dekorativen Skulpturen rein malerisch erfunden. Mino, der Steinmetz, aber hat in seinen besten Werken dekorative Architektur geschaffen, die wie Vorbereitung des Cinquecento wirkt. Zwei starke, im Kern verschiedene Einflüsse, bestimmten seinen Stil: Seine Marmorbehandlung und seine Ornamentik beweisen den Einfluss Desiderios und sein erstes fest datiertes Werk Niccolo Strozzis Büste in Berlin (Bd. IV, Taf. 88) von 1454 trägt die Inschrift „in urbe". Die ewige Stadt hat entscheidend auf ihn eingewirkt. Nicht allein bei diesem ersten Aufenthalt. Immer wieder kehrt er zu ihr zurück für Monate und Jahre. — Die Päpste des Cinquecento haben es verstanden, die grössten Künstler an ihren Hof zu fesseln, um ihrem Ruhm zu dienen. Ihre Vorgänger aber waren hierin weniger glücklich, zum mindesten in Aufträgen für bildnerischen Schmuck. Der grösste Teil der Quattrocentoplastik in Rom ist minderwertig. So kommt es, dass Minos Werke dort recht bedeutend wirken, obwohl seine florentinischen künstlerisch höher stehen. Der Einfluss des Milieus ist hier unverkennbar in doppelter Beziehung.

In den fünfziger Jahren schuf Mino eine Anzahl Büsten, nach Auffassung und Stil der Niccolo Strozzis ähnlich, so Cosimos Söhne Piero und Giovanni (heute im Bargello), den Astorgio Manfredi von Forli (Paris Slg. Baron v. Schickler) und seinen Freund Alexo di Luca, einen Apotheker, mit dem er im gleichen Sprengel wohnte (Berlin, K. F. Mus.). Für diesen wählte er streng antike Tracht, während die vornehmen Modelle jener Jahre Zeitkostüm erhielten, Rüstung oder Brokatgewand. Mino hat diese im Detail treu nachgebildet, doch ist die Marmorbehandlung in jenem Dezennium noch ziemlich primitiv, und die Unsicherheit des Anfängers verrät sich im Kopieren schlechter, spät antiker Draperie. Hier ahnt man den verderblichen Einfluss Roms. Im Ausdruck aber sind diese Büsten von jener sprechenden Lebendigkeit, die Minos Bildnisse am meisten charakterisiert, auch die des nächsten Jahrzehnts, wie den Grafen della Luna im Bargello, die Diotisalvi Neroni (Taf. 134) und Lionardo Salutati (Taf. 133). Nur diese steht noch am alten Platz, dem Grabmal des Bischofs, der, besorgt um seinen Nachruhm, zu Lebzeiten schon sein Denkmal bauen liess. Die niedrige, kleine Kapelle im Dom von Fiesole bot nicht Raum für ein Prachtgrab, wie die von S. Croce. Mino schuf eine flache Gliederung der Wand, wie sie bei Arcosoliengräber jener Jahre vorkommt. In der Mitte auf flacher Konsole die Büste des Verstorbenen. Die flankierenden Pilaster stützen zwei Konsolen, die Träger des Sarkophags. Dieser selbst ist nicht als schwerer Kasten geformt, sondern eher wie eine überdeckte Bahre. Von gleichem Stil ist sie wie die Rückwand, in Proportion und Ornament: zierlich leicht, doch ein männliches Werk.

Das Grabmal entstand zwischen Minos erstem und zweiten Aufenthalt in Rom (1454 und 1463). Seine straffe Architektonik ist nicht florentinisch, vielmehr schon Einfluss der ewigen Stadt. In der Folgezeit schloss sich Mino fast immer bestimmten Grabmaltypen an. An keinem frei erfundenen Werk hat er wieder die Harmonie des Salutatigrabs erreicht.

Seine römischen Arbeiten aus den sechziger Jahren sind fast alle heute zerstört; d. h. in Teilen nur erhalten. Bedeutet das eine starke Entwertung für jedes Kunstwerk, für Minos Reliefs — besonders die früher Jahre — gilt es ganz besonders. Denn der Reiz seiner Schöpfungen lag fast immer im Aufbau des Ganzen, in der Zusammenordnung von Architektur und Dekoration. Ein guter Erzähler ist er nie geworden, die geringe Fähigkeit zu komponieren, verbarg er gern hinter strenger Symmetrie, und zu feiner Marmorbehandlung kam er aufsteigend

erst in den siebziger Jahren. Wenig Reiz haben seine frühen, figürlichen Reliefs, wenn man sie heute in ihrer Vereinzelung sieht. Es gilt das von den Fragmenten des grossen Ciboriums und des Hieronymus-Altares für S. Maria Maggiore; jene sind heute im Chor der Kirche eingemauert, diese im römischen Kunstgewerbemuseum. In den Grotten von S. Peter stehen zwischen andern Trümmern die Reste vom Grabmal Pauls II., jenem imposanten Grab, das Marco Barbo dem Oheim (nach 1471) setzen liess. Giovanni Dalmata war hier der Gehilfe Minos, wie Bregno bei andern Werken. Er hatte reichen Anteil am figürlichen Schmuck, aber der Aufbau, der durch Zeichnungen und Stich bekannt ist, war die Erfindung Minos. Der hohe geradlinige Sarkophag mit der Gestalt des Toten stand auf verkröpftem, zweistufigen Unterbau, den Seitenpfeilern waren ornamentierte Säulen vorgestellt; als Abschluss diente (auf den Abbildungen, ob auch im Original?) ein ruhiger Halbkreisbogen, verkröpft wie das Gebälk.

Mino hatte sich — wie später in den Grabmälern Riario und Forteguerri in S. S. Apostoli und S. Clemente — jenem römischen Typus angeschlossen, der manigfach variiert, der herrschende im Quattrocento blieb. Jsaia da Pisa hatte ihn geschaffen im Grab Eugens IV, † 1447 (heute in S. Salvatore in Lauro). Ein Wandnischensystem, gedrungener und schwerer als das der Bruni und Marsuppini, mit hohem Sockel, der in Rom bereits im Mittelalter vorkommt, und mit einer wagerechten Pilasterteilung, die wahrscheinlich spät antiker Kunst entlehnt war. Am florentinischen Grabmal war die Rückwand nur vertikal gegliedert. Wars der Wunsch nach Raum zur Dekorierung, oder missfiel in Rom die zufällige Ueberschneidung durch den Sarkophag, fast immer läuft eine wagerechte Profilierung dicht über der Statue des Verstorbenen hin, und figürlicher Schmuck fehlt selten in den oberen Feldern. Auch ist die römische Nische kleiner als die toskanische, sie reicht nur bis zu dem Gebälk, von unten schränkt sie der hohe Sockel ein. Das gibt andere Proportionen, und die umschliessende Architektur, die in Florenz nur als Rahmen wirkte, bekommt in Rom das Hauptgewicht. Endlich fehlt hier die malerische Ueberhöhung des Rundbogens, nur gradem Gebälk gab man häufig den verzierenden Aufsatz.

Nach Ausführung und Detail stehen die römischen Grabmäler tiefer als die in Florenz; aber die kurze Schilderung lässt erkennen, dass der Aufbau viel Vorbereitendes für Cinquecento-Kunst besass. Und obwohl Mino eine Anzahl misslungener Werke hinterlassen hat, deren Aufbau ärmlich mager oder durch Ueberfülle von Motiven unklar geworden ist, er hatte doch ein ausgebildetes Gefühl für architektonische Schönheit und einen interessanten, individuellen Geschmack. Als Verfechter strenger, klarer Formen aber half er der Hochrenaissance in Florenz das Feld bereiten.

Seine besten Werke schuf er in der Heimat, von Rom beeinflusst, doch auch in der Konkurrenz mit toskanischer Kunst: die Grabmäler Salutati und Hugo von Andersburg (Taf. 135, 136). Beide waren in den sechziger Jahren bestellt, das eine von 1462 ward bald vollendet, das andere erst 1481, kurz vor Minos Tod. Jenes ist bis auf die Bildnisbüste ohne figürlichen Schmuck; dieses ist reich an solchem, und die Madonna, mehr noch die Caritas gehören zu Minos besten Werken. In der Zartheit der Modellierung ist er Desiderio hier besonders nahe. Im Aufbau selbst ist viel Römisches: der hohe, zweistufige Sockel, der unverzierte Bogen und die viereckige, kleine Nische mit horizontaler Teilung und figürlichem Schmuck. Doch hat das Denkmal entschieden toskanischen Charakter, das liegt an der zarten Ornamentik, mehr noch an der Zierlichkeit der Glieder, der Feinheit der Profile, der Harmonie des Aufbaus. Die schmalen Architekturteile stehen neben grossen glatten Flächen. Es ist etwas Preziöses in dieser Kunst, wie in gesteigertem Masse in Werken des Empire. Auch dort sind klassische Formen ins Zierliche übertragen und dieser Eindruck ist gesteigert durch glatte, scheinbar gleichgültige Nebenflächen. Es ist dies Minos Stil, im Architektonischen, beim einzelnen Ornament und beim Figürlichen. Vielleicht wars nicht immer Künstlerberechnung, mitunter auch Gleichgültigkeit für einzelne Teile der Arbeit, wenn Konventionelles und Feingesehenes sich beinahe berühren. Beim Bildnis setzt er alle Kraft an wenige Punkte, die das Wesentliche für den Eindruck sind, z. B. die Stellung des Kopfes, die Form des Mundes, die Art des Blicks; und er erreicht so einen höchst lebensvollen Ausdruck. — Ja, er übertraf hier Antonio Rossellino, der allen Teilen, allen Formen mit gleicher Liebe nachging, und alle in gleicher Betonung wiedergab.

Antonio Rossellino und Mino da Fiesole, fast Zeitgenossen, erwuchsen in gleicher Luft, derselbe Lehrer — Desiderio — wirkte ein auf beide, und fast gleiche Aufträge haben sie gehabt. — Nicht äusserer Einfluss bildete sie so verschieden aus, sie waren es von Anfang an im Kern ihres Wesens. Sie gehörten nicht zu den Grössen ihrer Zeit und haben doch — jeder in seinem Stil — Vollkommenes geleistet. Auch solche Tatsache beweist den Reichtum, die Grösse der florentinischen Quattrocentokunst.

Frida Schottmüller.

Michelangelos Moses.

DIE neueren Kunsthistoriker sehen in ihm nicht nur schreckliche Wesensgrösse, sondern auch aktiven Grimm. Nach ihnen wäre hier Moses dargestellt, wie er das Lärmen der um das Goldkalb tanzenden Juden vernimmt. Ich bin andrer Meinung. Wenn man die Szene im alten Testament liest (2. B. M. 32, 19), so denkt man ihn sich gehend und stillstehend, er kommt vom Sinai herab; und es will mir nicht einleuchten, diese naturgemässe Vorstellung sei von Michelangelo dahin verändert worden, dass Moses vor Alteration sich gesetzt habe und nun sogleich in schon entflammtem Zorn aufspringen und die Tafeln zerschellen werde. Ganz anders äussern sich auch die Schüler Michelangelos. Condivi sagt: „Moses, der Führer und Hauptmann der Hebräer, sitzt in gedankenvoller, tiefsinniger Haltung da — wie ein sorgengedrückter, müder Mann —. Sein Gesicht ist voller Leben und Geist und vermag ebensowohl Furcht als Liebe einzuflössen." Dazu mehme man Vasaris Worte: „Der Prophet sitzt in würdiger Stellung. Das Angesicht ist von hoher Schönheit, es hat den Ausdruck eines wahrhaft heiligen und schrecklich erhabenen Fürsten." Zum Teil beruht freilich die hier nicht angeführte nähere Beschreibung der beiden auf unrichtiger Erinnerung und Condivis Prädikate „sorgengedrückt und müd" können gewiss nicht als vollgültig mit in Kauf genommen werden, aber dennoch ist ihre Auffassung von Belang. Beide charakterisieren die Statue als ein Werk der Glorifikation; in ihren Augen wollte Michelangelo darin Moses darstellen, wie er *ist*, nach der ewigen Grösse seiner Persönlichkeit. Sie sehen darin weniger ein Momentbild als ein Monumentalbild und haben m. E. Recht. Eine bestimmte Situation scheint allerdings mit enthalten zu sein, jedoch nur als Anflug, nur als untergeordneter Gehalt. — Aber was für eine? Dass die Gebärde heftigen Affekt bedeutet und in einem für das Auge gar nicht vorhandenen Unfug ihre Ursache hat, ist nicht wahrscheinlich, weil unter der Stärke, welche dadurch die innere Vorstellung des Kausalen gewänne, die unmittelbare Bildanschauung leiden müsste.

Wer das alte Testament gar nicht kennt und nicht wissen kann, was gemeint ist, wird hier wohl nur einen Machtsprecher der sagendunkeln Urzeit sehn, oder einen riesenhaften Magus, welcher feierlich thront und ruht, aber zugleich wird er sich fragen: erwartet er etwas? oder blickt er zurück auf etwas? Ist er bereit, seine dämonische Kraft einzusetzen für das Hohe, von dem er durchdrungen scheint? Hat er geredet, befohlen? oder wird er es nun tun? Ist eine Pause eingetreten?

Wenn man weiter liest im zweiten Buch Mose, so findet man eine Stelle, die Michelangelo brauchen konnte zum belebenden Eintrag eines faktischen Zuges, weil ihr Inhalt vereinbar ist mit seinem hauptsächlichen Zweck, der Verherrlichung (29 ff.). Moses besteigt wieder den Berg, bittet für sein Volk, meisselt sich zwei neue Tafeln und schreibt Gottes Gebote darauf. Wie er nun herniedergestiegen ist und in den Kreis der Gemeinde tritt, fürchten sich die Juden vor ihm, weil die Haut seines Angesichts glänzend geworden ist von Gottes Reden mit ihm. Daher verhüllt er sein Haupt mit einer Decke, bevor er ihnen die Gebote verkündet. Nachdem dies geschehen, geht er mit abgenommener Decke in das Tabernakel zu Gott hinein. Hierauf spricht er, vermummt wie vorher, zum Volk u. s. w. Der Vorgang wiederholt sich. Einer dieser Momente, eine Pause zwischen dem Verkehr mit dem Volk und Gott scheint es mir nun zu sein, was Michelangelo hier im Sinn hatte. Das Motiv des Thronens konnte bei der Wahl dieser Situation zwanglos beibehalten werden. Um die Monumentalität vorherrschen zu lassen, lässt er ihn ruhen, aber dabei zeigt er ihn doch in seinem leidenschaftlich gearteten Glutgeist, wie er ganz durchdrungen ist von der Hoheit seiner Mission, gewärtig ihrer Forderung, fertig zum Spruch, oder im Nachschimmer des vollzogenen Dienstes, oder in beidem. — Es fällt auch mit in die Wagschale, dass erst in diesem Zusammenhang die Rede ist von seiner schreckhaften Wundererscheinung. Durch das erste Zwiegespräch mit Gott scheint sie noch nicht bewirkt worden zu sein. Im hebräischen Texte steht: (dass die Haut seines Angesichts) „karan". Dieses Wort kommt nur hier vor, es wurde aber schon in den ersten Uebersetzungen sinngemäss mit „glänzen" wiedergegeben; und so sagt ja auch Paulus (2. Ep. a. d. Kor. 3, 7), dass die Israeliten Moses nicht ansehen konnten „um der Klarheit willen seines Angesichts (gloriam)". Aquila dagegen, ein nachchristlicher Jude, brachte das Verbum Karan mit dem Nomen Keren, Horn zusammen und brauchte dafür ein griechisches Wort, welches dem lateinischen cornuta entspricht. Hierin trat ihm Hieronymus bei, und nach seiner und einer älteren Uebersetzung ist die Vulgata verfasst, worin gleichfalls cornuta steht. Infolge davon wurde Moses bis tief in das 16. Jahrhundert gehörnt vorgestellt.

Wie nimmt nun Michelangelo den gehörnten Moses der Ueberlieferung? Er macht sich weiter keine Gedanken darüber, ob der tierische Auswuchs an seinem Haupte sich verträgt mit dem Wesen eines Vorgängers Pauli und mit der Weihe eines Pabstgrabmals, jedoch mit konzentrierter Einfühlung wirft er sich der Tradition in die Arme; er macht vollen Ernst aus ihr, aber durch geniale Vertiefung des Motivs, indem er die panähnliche Gestalt in einen dämonischen Kolossaltypus gebieterischer Urmacht umdichtet. Mit dem Stempel heroischer Erscheinung, womit er geistige Grösse zu bezeichnen pflegt, verbindet er hier in der Bildung des Hauptes etwas animalisch Rassiges, und gerade diese Verwandtschaft mit dem Feld- und Waldgotte der Alten verwertet er als eines der Mittel, seinen Moses in die Höhe zu heben, wo ihn das göttliche Numen umhaucht. Pan hat seine Hörner vom Bock. Die kurzen, dicken Hörner des Moses gleichen bei Michelangelo den Hornkeimen des jungen Stiers. Was indessen sonst in seinem Antlitz animalisch gemahnt, hat Michelangelo, ähnlich wie die Griechen im Panhaupt, jedoch vollkommen selbständig von einem unbekannten vorsintflutlichen Wesen abgeleitet, einem Ahnen des Menschen. Die niedrige Stirne mit ihren vorstehenden Augenknochen ist einer der tierisch gemahnenden Bestandteile. Uebermenschliche Naturgewalt bekundet sich dagegen in dem erstaunlich starken Kinn, eine ungeheure Willensmacht. —

Hat nun aber Michelangelo wirklich gar nichts gewusst von der sinngemässen Uebersetzung „glänzend“? Hat er nicht gelesen, mit welchem Wort Paulus die schreckhafte Erscheinung des Moses bezeichnet? Er hat seinen Moses nicht nur sehr ausgiebig poliert, sondern auch eigens berechnet auf die schillernde Wirkung, die mit der Glätte durch wellige Formenbehandlung entsteht. Offenbar war damals in Italien sowohl die eine als die andre Vorstellung des gottgeweihten Moses geläufig, so dass man beide miteinander vermischte und als wesensgleich betrachtete. Neben dem Bericht im alten Testament, wie man ihn in der Vulgata las, war stets auch das Paulinische Wort (gloriam) im neuen massgebend. Ein Beweis dafür findet sich bei Vasari: Er sagt, wenn man Michelangelos Moses anschaue, so glaube man, er werde den Schleier (velo) fordern, damit er sein Angesicht verhülle, so strahlend und leuchtend erscheine es, so treu wiedergegeben im Marmor sei die Göttlichkeit, welche Gott in das heilige Antlitz jenes Mannes gelegt hat.

Mit einem Schleier hätte Michelangelo hier als Bildhauer nichts anfangen können, aber das Wort „masve“, womit im hebräischen Original die Hülle des Moses bezeichnet wird, ist in der Vulgata mit velamen übersetzt, und das bedeutet sowohl Decke und Gewand als Schleier. — Braucht nun Moses eine Decke zu fordern? Er hat sie ja zur Hand an einem Teil seines reichen Gewandes und kann sie derart umlegen, dass wenigstens der Mund frei bleibt. Mancher wundert sich über die Stoffmassen dieses Anzugs und seinen Faltenreichtum auf der linken Seite. Bei genauem Nachsehn findet sich rundum Zusammenhang, es sieht aus, als wäre dies alles ein Kleid (abgesehen von den Hosen und dem Halstuch). Aber sein Schnitt und Gefüge ist ein Rätsel. Wie kommt nur das Gewand über die sedes zu liegen. Hat er es vorher ganz um den Kopf geschlagen? Aber woher der Tuchschwall um das rechte Bein? Wenn er unmittelbar zum Kleid gehört, so ist es hier doch wohl zu lang. Er scheint auch aus dickerem Stoff zu bestehen. Und hiemit kommt noch etwas anderes in Anschlag: Hinten wird unter der knitterigen Schärpe ein Gürtel sichtbar, aber der Fortsatz von beidem fehlt vorne. Aus diesen Gründen vermute ich nun, dass Michelangelo sich das, was hier über dem rechten Bein und über der sedes liegt, ursprünglich als eine Toga dachte und erst bei der Ausführung seine Grenzlinien verschwinden liess, weil ihm der stilistische Fluss wichtiger war als die sachliche Bestimmtheit. Hierin bestärkt mich auch ein Bericht über die Terrakottastatuette des Hauptmanns von Lepel in Berlin. Danach ist an ihr von dem Gewande der „Mantel“ zu unterscheiden, welcher auch die Basis (einen „Felsblock“) bedeckt. —

In dem Gewande selbst werden wir eine orientalische Priesterstola zu sehen haben. Ein Teil ist mit der Toga über das Knie heraufgenommen. Dieses Motiv hat Michelangelo an antiken Jupiter-, Neptun- und Kaiserstatuen gesehn, aber wesentlich anders verwendet und viel stärker betont. Das grosse, bauschige Togatuch mit seinen tief eingezogenen Falten will offenbar für sich betrachtet sein. Zwar versteht sich auf den ersten Blick, dass Michelangelo das rechte Unterbein rein aus künstlerischem Grund blosslegt, er will in Korrespondenz mit dem Oberleib auch unten organische Form geben, und eine gleich starke Bildrolle erteilt er hier der Toga, er braucht an diesen Stellen den gewichtigen Bogen in dem erhabenen Schauspiel des ganzen Gewandes, das die Riesengestalt beschreibt und umflutet wie ein vereister Wasserfall. Aber ein formales Motiv ist um so besser, wenn es aus der Situation erwächst, und ein so starkes rechtfertigt wohl die Frage nach einem derartigen Ursprung, weil es andernfalls den erkältenden Charakter des bloss Dekorativen hat. Eine Herkunft aus dem Augenblick scheint mir nun tatsächlich hier vorhanden zu sein. Michelangelo deutet gleichsam selbst auf ihn

hin. Der linke Arm des Moses ist herumgewendet, seine Hand befindet sich am oberen Rande der Toga. — Allerdings ist Michelangelo auch darin bestimmt von dem stilistischen Zweck. Man hat es als geschmacklos empfunden, dass er seinen Moses die Hand über den Bauch legen lässt, aber der hereingenommene Arm dient ihm hier wie auch sonst als ein Mittel der Zusammenfassung und ausserdem zum rhythmischen Ueberschneiden der Binnenmasse. Allein dieser Arm ist ja nicht bloss Form, sondern Leben: Es liegt in ihm der Ausdruck einer halb wirksamen, halb latenten Intention. Der erregte Geist pulsiert in ihm, jedoch er ist nur halb gegenwärtig in der Hand. Sie gräbt sich nicht ein in den Rock, wie man zu sehen meinte, sie liegt ganz leicht, mit losen Fingern auf. Gerade das naiv Unbewusste hierin macht uns die Gestalt unmittelbar lebensecht und mitten in ihrer ungeheuren Grösse doch wieder menschlich. Es ist ein Rest, oder ein Ansatz von Bewegung. Das wäre nun allerdings auch ohne sachliche Begründung psychologisch verständlich, aber wenn man den Zusammenhang genauer nimmt, so gewinnt hier die Annahme eines bestimmten Sinns doch mehr Wahrscheinlichkeit, und man fragt sich nun: bekundet sich darin der Moment, ehe Moses die Toga fassen wird, um das Haupt einzuhüllen? oder hat er sie herabgenommen? Möglich ist beides. Möglich auch, dass er nach den Tafeln greift, um darin zu lesen, oder dass er dies getan hat, allein sie sind weiter entfernt und weniger betont. — Er stützt sich mit dem rechten Arm auf die Tafeln. Sie stehen über Eck, aber doch ganz fest in ihrem Anschluss an die Brust. Wenn man ihn von links betrachtet, so erweist sich die sichere Ruhe auch hierin zweifellos. Warum aber diese Stellung der Tafeln auf der Kante? Zur Vermittlung der Horizontale des Unterteils mit der Vertikale des Oberteils. Demselben Zweck dienen die radial gelegten Togafalten über dem Sockel. Sie gehen von der oberen Ecke desselben aus. Eine entgegengesetzte Schräge führt abschliessend an dem Togarand über das Knie und bildet mit dem etwas eingezogenen Unterbein einen Schmalwinkel, jedoch dazwischen zieht sich (ähnlich wie an der erythräischen Sibylle) vom Schenkel ein grosser Saumzug herab, womit hoch stilvoll wieder die feierliche Grundrichtung der Vertikale betont ist. Ein wahres Prachtstück und besonders charakteristisch für Michelangelos Formsinn ist hier mit seiner breit erquellenden Muskulatur der aufgestützte Arm. Er gleicht sehr dem rechten Arm des „sterbenden Sklaven", und speziell auch in dem Kontrastmotiv der Handgelenkbiegung. Das lenkt um zur Tiefenrichtung, in der sich hier die Vorderansicht verschiebt.

Von Erregung und Bewegung kann hier, wo das Antlitz gar nicht und von der Gestalt nur die rechte Seite sichtbar ist, keine Rede sein. Aber auch keine, wenn man den Standpunkt halb links nimmt, wo sich das abgewendete Haupt im Profil darbietet, auch so scheint sie zu ruhen. Er greift nachdenklich in den Bart. Der innere Wächter blickt gerüstet hinaus, jedoch um die Wangen liegt ein leiser Zug von Abspannung, der fast wehmütig zusammenklingt mit der thronenden Würde.

Die Hauptansicht ist ohne Frage die vor der Mitte. Hier, wo man den Körper in der Fronte sieht, wirkt nun die schroffe Wendung des Hauptes und ihr Anschein von grimmigem Pathos am stärksten. Aber derartige Haltung begegnet uns im Süden häufig auch an Gestalten, die ganz affektlos dasitzen, ihr kühner oder polemischer Ausdruck kann ohne momentanen Grund wie ohne Bewusstheit sein, und Michelangelo hat sie auch seinem Brutusbildnis gegeben. Der ungeheure, seetangartige Bart ist ohne Beispiel. Burckhardt findet, es werden mit diesem „herrlich behandelten Barte doch zu viele Umstände gemacht". Aber dass Michelangelo dazu seine guten Gründe hat, wird sofort klar, wenn man sich den Bart beseitigt oder gemässigt und vereinfacht vorstellt. Es ist in ihm eine notwendige Relation des Hauptes zu dem reich gewandeten Unterteil gegeben. Dieser Zweck und seine Prachterfüllung erweist sich noch mehr, wenn man etwas nach rechts hin tritt. Ein beträchtlicher Teil der Masse des Oberleibs wird von seinem wallenden Ringelwerk besser gegliedert als von jedem andern Motiv, das hier denkbar wäre, und der aufgegriffene Büschel, unter dem sie doch wieder freiliegt, ist in einer diagonalen Ueberschneidung schönster Art herumgezogen. Die vereinzelte Locke rechts leitet nach der linken Hand herab. Vor allem aber will erkannt sein, wie sehr die furchtbar erhabene Phänomenalität gesteigert ist von diesem Bartgeflut, wie sehr seine Wogen beitragen zu dem Eindruck erstaunlicher Grösse.

Dem hier, vor der Mitte Stehenden fällt nun auch der Vertikalzug auf, der in dem strikten Gesamtabschluss der linken Seite der Gestalt gegeben ist. Sie hat an ihm ihre Streckung, ihr stabiles Mass und ihre feste Grenze wie an einem Pfeiler. Gerade ragend erscheint hier auch das freigelegte rechte Unterbein. Es ist gleichsam ein Denkmal für sich, torartig umschlossen von dem grossfaltigen Togagehang, worin sich die Formwirkung des Barts, wenn auch in andrer und stärkrer Art, wiederholt. — Aber die Grösse dieses Riesen und seiner Glieder wuchtet breit ausgeladen in massigem Volumen, und ihrem emphatischen Zug, ihren feierlich gehobenen und gesenkten Formen gesellt sich die deckende und getragene Ruhe der Horizontalen, der herkulischen

Schultern, des linken Unterarms, der rechten Hand mit der Bartlocke, der Flachbögen des Gewands.

Von Vertikalen und Horizontalen kann vor einem Bild organischer Gestalt natürlich nur im ungenauen Sinn die Rede sein und ebenso nur von Schrägen, welche hier wiederum vielfach von ihrer Direktion abweichen und in Schwingung übergehen. Aber streng Reguläres figuriert hier doch von aussen her mit: an der Architektur des Grabmals. Ihre Stütz- und Lagerformen haben einen Anteil am Eindruck.

Die rechte Seite der Mosesgestalt ist, im Vergleich zu der stabilen linken, ihr labiler, mobiler, bewegter Teil. Das heisst: man braucht nicht notwendig anzunehmen, dass sie sich jetzt bewege, jedoch wir sehen in ihr wenigstens die Vorstufe, oder das Ergebnis einer Bewegung. Daher treten uns Diagonalformen an den Gliedern hauptsächlich hier entgegen, wo der Stand und die Lage verlassen wird: am linken Bein und am linken Oberarm. In ihrem Ausbiegen bekundet sich ein Lebensmoment, nicht ein Verharren. Und formal genommen hat es die Bedeutung eines formalen Gegensatzes, der zugleich eine Zusammenfassung des Flachbildes ist. Aber die Diagonalen haben meist auch in der Tiefenrichtung eine Bildfunktion; und so ergeben sich hier an dem gesenkten Ober- und dem zurückgenommenen Unterteil des linken Beins Querverbindungen mit der zweiten Raumschichte.

Zwei grosse Bahnen führen den Blick vom Haupt nach links vorlaufend herab und hinauf: die eine, weich geschweift, mit dem Bart nach der ihn fassenden Hand, wo sie nun in der Tiefenrichtung zurückschlägt am Arm: die andere in energischer Winkelform mit dem linken Arm und sodann, vorrückend, im Bogen der übergelegten Toga. Die erstgenannte hat man vollständig nur vor Augen, wenn man wieder etwas nach links tritt, wo man zugleich in der Randlinie des Thrones noch einen besonderen Tiefenbezug sich anschliessen sieht. An der andern erscheint hier der Armwinkel perspektivisch verengt und eben damit etwas gewaltsam. — In volle Wirkung tritt aber die Rhythmik dieser Bahnen allein am Orte des Originals, wo die Beleuchtung von links kommt. Dort wird auch erst ganz klar, wie sehr dieses Werk auf das Verhältnis der dunkeln und hellen Teile berechnet, wie einheitlich es in all seinem Reichtum ist. Eine unerschöpfliche Augenweide, zum ersten und letztenmal in dieser vielförmigen Pracht geschaffen die Lichtplastik, das Auftauchen, Hervorspringen und Hinwandern der Form im Schimmer, ihr Zurückweichen in Dämmerung, ihr jäher Einzug zu tiefen Schatten, der Wogenschlag dieses ganzen mannigfaltigen Kurvenspiels.

Und hier sehen wir wieder, wie die Architektur mitspricht. Die stark herausgestellten Sockel stehen in der vorderen Raumschichte der Statue gleichsam als hebende Trabanten des Gesamtvolumens ihrer Beine. Die grossen Voluten darauf reichen ungefähr bis zu ihrer Schulterhöhe, und indem sie sich mit ihrem Einzug an die dahinter stehenden Pilaster legen, bilden sie zu der Haltung ihres Oberkörpers einen rücktreibenden Gegensatz. Je mehr man rechts geht, um so mehr erweist sich, wie sehr dieses an sich befremdliche Gliederungsmotiv dem Eindruck der leichten Vorbeugung im Nacken zugunsten der aufrechten Majestät entgegenwirkt.

Am meisten bewegt und erregt erscheint uns die Gestalt, wenn wir sie nahezu von halb rechts betrachten. Nicht nur das linke, auch das rechte Bein scheint hier von einem Antrieb ergriffen. Aber der Ausdruck im Gesicht, welches hier in Dreiviertelansicht erscheint, ist paradox, ein Gemisch von Spannung und von Scheue, halb erwartungsvoll, halb fremdend, enttäuscht, besorgt. Reaktiv wirkt hier namentlich auch der Mund, welcher mit seiner vorgedrückten Unterlippe und in seiner ziemlich stark betonten Horizontale wie die Kopfwendung an die Brutusbüste erinnert. Die Haltung des linken Arms gemahnt hier wie eine unbewusste Selbstverwahrung. Moses wird nun wohl das Haupt verhüllen, oder er hat es verhüllt und wendet sich in seinem Geiste wieder zu Gott hin, dem er von neuem nahen wird im Tabernakel.

Die beiden grossen Bahnen der Binnengliederung treten hier in anderer Form hervor und in anderer Beleuchtung. Die eine läuft nach vorn bloss in die Tafelkante aus, nicht rückwärts in den Arm, der hier verdeckt ist; der Abschwung der andern auf den belichteten Oberfalten des äusseren Teils der Toga, deren innerer Teil hier seine Breitseite zeigt. Das linke Beine ist hier ähnlich behandelt wie an der Delphica. Verfolgt man seine Gesamtform von unten heraus nach oben zum Knie und von hier in entgegengesetzter Steigung nach der Hüfte zurück, so empfindet man vollauf ihre biegsame Eleganz und ihren stilvollen Umschlag zu dem strengen Eck, worin sich darüber der linke Arm anschliesst. Am Schlusspunkte der untersten Falte des links am Schenkel in vollem Schimmer herabliegenden Teiles der Stola, springt der Blick von ihrer Sichelform in die flache, nach rechts geneigte Diagonale des Randes über. Steilere Schrägen derselben Richtung bilden die radikalen Anfänge zweier Kämme, die dann hakenförmig sich zurückheben und mit den ungewissen Halblichtern und Schatten ihrer Zwischenformen den Eindruck eines der Bewegung nahen Moments erhöhen.

Geht man einen Schritt weiter nach rechts,

auf die Stelle, wo die Beine sich fast im Profil darbieten, so tritt uns am Spitzwinkel des linken wiederum konzentrischer Faltenlauf entgegen, aber mehrfach in anderer, schärferer Weise, die Wade herausmodellierend, oben abgeschlossen von den schräg sich anschmiegenden Wellen des übergelegten Teils, am Schenkel herab von einer konturierenden Falte, einem Lieblingsmotiv Michelangelos, und unten von dem ausgebogenen Rande. So gesehen und vollends ganz von rechts, in vollem Profil, erscheint uns dieses Bein gleichsam als ein Bild für sich und nur leicht aufgestützt, nicht mehr motorisch gespannt wie zuvor. Es liegt hier in seiner plastischen Klarheit vollkommen ruhig vor Augen. — Das rechte Bein bildet hier mit seiner Togamasse ungefähr einen Rechtwinkel. Die Falten derselben schwingen sich malerisch von rechts nach links heraus in wohlberechnetem Gegensatze zur Draperie des linken Beins. Darunter kommen die weich differenzierten Senkparellen der Stola zum Vorschein. Am Rücken fällt neben dem Arm, wiederum konturierend, ein über die Schärpe herausgeratener Teil der Stola herab.

Der Unterarm fungiert hier als Blickführer in die Tiefe. Damit kommen wir wieder zu den quergestellten Tafeln. Sie sind ein Füllmotiv wie das Togastück auf dem Sockel (unten rechts). Ihr gesenkter Oberrand leitet vom Leibe zum Knie herab, während ihr Seitenrand auf dem leichten Einzug des Unterbeins vorbereitet. Eine aufrechte Zwischenstufe in dem Winkel an der Weiche wäre ganz unorganisch. Aus einem Zweck der Formwirkung ist wohl auch die ungleiche Stellung der Hörner zu erklären. Das rechte geht nach aussen. Michelangelo zieht in diesem Fall der symmetrischen Einförmigkeit eine Abnormität vor, er will zu dem gebieterischen Oblongum des fast vertikal gestellten Hauptes nicht nur unten am duktilen Bart, sondern auch nach oben einen Kontrast ins Irreguläre.

Ganz von rechts betrachtet, wird nun die leise Beugung des Oberleibs am stärksten wirksam. Das Haupt mit seiner steilen Haltung ist im Grundverhältnis doch gesenkt, und so gewinnt man wieder den entschiedenen Eindruck, dass dieser Koloss rastet. Er scheint sich hierin dem statischen Halt seiner wuchtenden Schwere zu überlassen. Jedoch müde kann er nicht sein, das beweist uns der mächtige Nacken, der hier allerdings noch nicht, aber sofort sichtbar wird, wenn man sich der Rückseite nähert. Sein Umriss wird überdies verstärkt von dem Halstuch, das über ihm kapuzenartig herausteht. Damit gibt sich die herkulisch gedrungene Kraft im Ruhen zu fühlen; es ist ein Hinsehen der Macht und ein grandioses, in der Ewigkeit festgegründetes Thronen. — Das Antlitz hat man in der Vorderansicht, wenn man sich stark halb rechts aufstellt. Wie ist nun hier sein Ausdruck? Geht man von der Vorstellung aus, Michelangelos Moses entrüste sich über den Götzendienst seines Volkes und werde nun dagegen als „der Herr der tödlichen Gewalt“ losdonnern, so glaubt man freilich vor diesem Antlitz wie in ein geladenes Kanonenrohr zu sehen. Die Stirnmuskeln ballen sich zusammen, die Lippen sind wie von einem inneren Schnauben geschwellt, die Augen scheinen in ihren tief schattigen Höhlen Zorn zu sprühen. Und hiezu stimmt auch, zumal wenn man vor der Mitte steht, die stossweise Kopfherwendung und das Pulsieren im linken Arm, der für sich allein schon sagt: ich gehöre einem Mann der Tat. Aber wenn man dieses ungeheure Haupt ohne diese Voraussetzung ansieht, erscheint es dann tatsächlich drohend? — Wie sind eigentlich die Augenscheiben behandelt? Die Wirkung der sie umgebenden Schatten ist häufig so stark, dass man offenbar deshalb die Augen selbst gar nicht näher betrachtete. Auch an ihnen findet sich eine seltsame Abweichung von der Norm, das rechte blickt gerade aus, das linke etwas nach oben; und noch klarer zeigt sich dies, wenn man etwas mehr nach rechts geht. Dieser unverkennbare Strabismus ist sicherlich gewollt. Man sieht hier, wie Michelangelo darauf kam, die Terribilità zu mildern, zu idealisieren. Das gewaltige Blicken wird ihm so zugleich ein Sinnen. Das Bewusstsein ist anwesend und abwesend in einem und demselben Moment. — Strabismus externus kommt nicht selten in der mittelalterlichen Kunst vor und an manchem Heiligenhaupte der spätgotischen. Zeitblom z. B. wendet ihn stark übertreibend an als einen Zug der Vertiefung ins Allgemeine, Ewige. Und gewiss aus demselben Grund greift hier Michelangelo zu dieser andern, befremdlichen, jedoch dem Leben entnommenen Divergenz. Das lässt sich nun aber ebenso gewiss nicht mehr mit der Unterlegung akuten Zornes reimen. Und sie ist ja doch überhaupt nicht notwendig. Schliesst denn die Stille, die thronende Ruhe das Gesamtgepräge schrecklich erhabener Persönlichkeit aus? Kein Zweifel: dieser Moses ist gemeint wie ein sichtbares Donnern, aber er donnert als die Erscheinung, die er ist in jedem Fall. Sein Geist bleibt hoch in sich selbst, wiewohl er erregt ist und handeln wird. Und seine Erregung ist nicht einfacher Natur. Michelangelo fasst in der göttlichen Inspiration eines der Mittel, ihn aus der geschichtlichen Fläche emporzuheben. Der Charakter und seine Grundstimmung ist ihm Hauptsache. Das besondere Motiv, an das er anknüpft, jene Stelle in der Bibel gibt er nur nebenher und nur symbolisch. Auf der Florentiner Skizze hat er ihn als Propheten genommen. Dort

sitzt Moses neben einer Sibylle und sein Blick folgt ihrem Fingerzeig. In der Berliner Skizze thront er als Gesetzgeber, auch das Haupt gerade aus gerichtet, in jeder Hand eine Tafel. Hier, im ausgeführten Werk erscheint er als beides, als der gotterfüllte und gottesgesetzliche Seher und Eröffner des grossen Tages Jehovas. Und in der zugleich damit gegebenen Spannung eines besonderen Augenblicks brauchen wir keinen Zornausbruch zu erwarten, es ist nur Zornesnatur, leidenschaftlicher Werksinn. Gerade darin liegt hier das Monumentale, dass die furchtbare Riesengestalt im gewohnheitsmässigen Wurf ihrer aggressiv gearteten Grösse und mit einer Haltung, worauf man auf ein kommendes oder vorangegangenes Reden schliessen könnte, doch so still und fest in sich zusammengehalten ist. Der Charakter kühnen und cholerischen Schaltens bekundet sich in der Form, aber nicht so sehr als momentane Leistung wie als bleibender Niederschlag im Gepräge und Gehaben. Auch die Muskelwogen über den Augenknochen sind mehr physiognomisch als mimisch. Der habituelle Ausdruck der Terribilità wiegt vor über den aktuellen und dieser ist mehr innerlich als äusserlich. Es ist etwas auf ihn übergegangen von der Elementarnatur Jehovas, dessen Zorn brennt wie Feuer, vor dem die Berge zittern, die Felsen zerspringen, der seine Blitze auslässt, dass sie hinfahren und sprechen: hie sind wir; es ballt sich ihm wie Drohung in den Brauen, es zuckt ihm in den Gliedern, aber seine vom furor divinus ergriffene Seele hält sich in der Schwebe zwischen dort und hier. Es blickt unnahbar und unergründlich her zu den Menschen, ein apokalyptisches Rätselhaupt, eine Schicksalsvision auf der Höhe des Himmels. Blasses Licht und ein ahnungsvoller Strahl, hell und heller schimmernd aus dem irr zerteilten Gewölk. — Der Bruch, in den wir da hineinblicken, ist mystisch und seine Darstellung nur dem Genie gegeben. Es findet sich in anderer Art auch bei Donatello: im Zuccone, in Gemälden von Rembrandt und Ruisdael. Und bei Shakespeare: sein Hamlet will handeln und nicht handeln. Wie er hat Moses mit einem Geist gesprochen, aber mit dem Geist aller Geister. Sein Licht glänzt aus ihm. Er will ihm sein Volk zu Diensten stellen, aber was ist ihm Volk, Menschheit vor Jehova, der wie ein Adler darüber schwebt! Was gilt ihm sein eigenes Walten vor Gottes Walten! Daher auch das Lastende in der Felsenkraft seines Riesenkörpers, daher die Resignation in der Spannung und die Milde, zu der sich doch seine Strenge verklärt. Michelangelo schwelgt in dieser Zweieinigkeit als in seinem Element. Das Tatbild ist ihm zu viel und zu wenig. Die Gestalt wird ihm selbst ohne Beziehung nach aussen zu einem problematischen Ereignis. Auch darin gibt er den Widerspruch von Ruhe und Bewegtheit, von Sein und Geschehen, von Wollen und Nichtwollen, vulkanischem Drang und rücktreibendem Gegenhalt. Er kennt keinen blossen Bestand. Was derart ist, ist im selben Augenblick auch anders. Schon unsere Konstitution ist ein Wollen und Nichtwollen, ein Werden und Weichen der Lebenskraft, ein Ringen in sich selber. Dieses Ringen wird von Michelangelo frei dichterisch mit Kontraposten auf die Rast und sogar auf den Schlaf übertragen. So verfährt er mit oder ohne gegebenen Anlass. Hier dient ihm vermutlich ein Augenblick der genannten Szene, welche die Bibel beschreibt, um die Gewalt seiner Mosesstatue durch den Gegensatz einer stabilen und mobilen Seite und durch den Zwiespalt im Ausdruck zu steigern. Es liegt aber schon vom Urkeim her in seinem künstlerischen Trieb, die Form antithetisch zu fassen und hiedurch dem Wesen und Selbstgefühl des eignen Charakters Ausdruck zu geben, schon deshalb erhält sein Moses den Anschein des Affektiven. Herman Grimm sagt, Michelangelo habe Julius II und sich selbst in den Moses hineingedichtet. Möglich, dass Michelangelo in dem Errichter der Stiftshütte den Bauherrn der Peterskirche sah, den „papa terribile“, für den das ganze Grabmal zu schaffen war, sicher jedoch, dass er dieser Statue, wie jedem andern Werk seiner Hand, etwas von sich selber geliehen hat, seine verhaltene Leidenschaftlichkeit, sein einsames Pathos und seinen mystischen Idealismus.

Robert Vischer.

ERLÄUTERUNGEN

1. **Albrecht Dürer: Selbstbildnis.** Unter den Selbstporträts Dürers ist das von 1500 in der Münchener Pinakothek (Bd. I, Taf. 97) bei weitem am bekanntesten. Nach diesem, dem Christustypus genäherten, streng in Vorderansicht dargestellten Antlitz hat sich die populäre Vorstellung von dem Aussehen des berühmtesten deutschen Malers gebildet. Und ohne Zweifel befriedigt dieses Monument am besten das im Volke lebendige Bedürfnis nach feierlicher Repräsentation des Heroen. Frischer und individueller, übrigens auch weit besser erhalten, ist das hier abgebildete Porträt, das folgende Inschrift trägt: 1498 / Das malt ich nach meiner gestalt / Ich war sechs und zwanzig jar alt / Albrecht Dürer (darunter das bekannte Monogramm). Der Meister hat sich in jugendlicher Kraft dargestellt, erhoben durch das Gefühl der eben vollbrachten ersten grossen Taten. 1498 liess er die „Apokalypse" erscheinen. Seine Erscheinung ist freudig, festlich und voll gesammelter Kraft.
2. 3. **Raffaello Santi: Die Grablegung.** Bei einer Hochzeit hatte der junge Griffone Baglione, ein Mitglied der mächtigsten Familie von Perugia, seine unbequemen Verwandten überfallen und einen Teil niedermachen lassen. Die Ueberlebenden waren geflohen und kehrten bewaffnet zurück. Griffone fiel im Strassenkampf unter den Streichen seines Vetters Gian Paolo. Seine noch junge und schöne Mutter Donna Atalanta, die ihm erst geflucht und ihn nun beschwor, seinen Mördern zu verzeihen, hielt ihn auf dem Platz vor dem Dom in ihren Armen als er starb. Sie war es, die ihren Schmerz verewigte, „indem sie ihn der höchsten Gottesmutter zu Füssen legte". Für sie sollte Raffael die Beweinung Christi malen. In Florenz soll er nach Vasari den Karton, in Perugia bei einem vorübergehenden Aufenthalt von Florenz aus das Bild ausgeführt haben. Nach einer grossen Zahl von Entwürfen, wie sie sonst kaum zu einem seiner Werke bestehen, kam er von der Szene der „Beweinung" vielleicht durch Mantegnas Kupferstich der „Grabtragung" auf die schliessliche Fassung. Es ist sein erstes dramatisches Werk, für dessen einzelne Gruppen er noch Anlehnung suchte: die Träger stammen von Mantegna, die kühn bewegte Frau, die am Boden knieend die ohnmächtige Maria zu stützen sucht, kommt von Michelangelos „Madonna Doni" (Bd. IV, Taf. 58) her. Der grosse Massstab der Figuren scheint ihn befangen gemacht zu haben. Sie wirken etwas leer, die sonst so tiefe Farbe etwas blechern. So wird das Bild mehr ein Markstein für des Künstlers Entwickelung als ein Erlebnis des Betrachters.

   Um so freier sind die Predellen (Sockelbilder). Die Abbildung zeigt sie etwas zu gross im Verhältnis zum Hauptbild. Denn sie waren ursprünglich durch goldfarbige Streifen getrennt, auf denen Putten und stilisierte Greifen (sicher eine Hindeutung auf Griffone) abwechselten. Diese Stücke sind noch in der Pinakothek zu Perugia. Die steinfarbigen Allegorien: Glaube, Liebe, Hoffnung, mit den ungemein klaren, von den Putten reizend erläuterten Gebärden hängen im Vatikan. Das grosse Bild ist in die Galerie Borghese gekommen. Von seinem alten Platz in San Francesco in Perugia, wo es 1507 aufgestellt wurde, haben es die Franzosen 1797 entfernt, 1815 kam es nach Rom. Dabei ist wohl das Werk in drei Teile gegangen. Bezeichnet ist das Hauptbild Raphael VRBINAS 1507.
4. **Orazio Lomi gen Gentileschi: Die Verkündigung.** Das Thema schien vom Quattrocento in seinem keuschen Zauber erschöpft zu sein, die Hochrenaissance war dabei schon ins Aeusserliche (Paolo Veronese) oder ins Bedenkliche (Lorenzo Lotto) gefallen. Mit der reicheren Anschauung von Erscheinung und Art der Frau findet die Kunst im siebzehnten Jahrhundert auch hier eine neue poetische Lösung. Gentileschi, dessen wenige bekannte Bilder immer dadurch überraschen, dass sie einem alten Vorwurf eine ganz neue Seite abgewinnen, war durch seinen Lehrer Aurelio Lomi ein Enkelschüler Bronzinos, stammt also von dem grossen Frauenmaler der Florentiner Hochrenaissance, Andrea del Sarto ab. Wie die zunehmende Freiheit der Kunst hier die Gestalten demütig erschauern und sich beugen lässt, wie der Lichtstrom von der Taube gerade die sprechenden Hände trifft und im Blondhaar des himmlischen Boten eine natürliche Glorie webt, das gewinnt uns sofort für diese neue Auffassung.
5. **Bronzestatue von Antikythera. Kopie einer griechischen Arbeit des IV. Jahrhunderts vor Chr.** Die Statue ist das wertvollste Stück aus dem grossen Funde von Bronze- und Marmorwerken, der 1900 in dem Kanal zwischen Antikythera (Cerigotto) und Kythera aus der Meerestiefe herausgeholt wurde; die aus sehr verschiedenartigen Stücken zusammengesetzte Masse des Fundes lässt am wahrscheinlichsten an Handelsware denken, die in der römischen Kaiserzeit vermutlich auf den italienischen Markt gebracht werden sollte und mit der übrigen Ladung des gestrandeten Schiffes in das Meer gesunken ist. Aehnlich wie die Bronze von Ephesos (Museum VII, Taf. 118) hat die Jünglingsstatue aus zahlreichen Fragmenten wieder zusammengesetzt werden müssen. Bei dieser Arbeit hat die Aufgabe, die ursprüngliche Ponderation der Figur genau richtig zu treffen, eine überaus grosse Schwierigkeit geboten, deren bis in die feinste Nüance überzeugende Lösung der Mühe und Geschicklichkeit des Bildhauers André, der die Herstellung ausgeführt hat, wie es scheint, nicht völlig gelungen ist.

   Die mit chemischen Mitteln unternommene Entfernung der festen Salzkruste, die sich durch das lange Liegen im Meerwasser auf der Oberfläche gebildet hatte, hat die alte Patina mit weggenommen; man hat sie durch eine künstliche grünliche Tönung zu ersetzen gesucht.

   Die Erklärung der Figur war einst durch die Attribute in den Händen gegeben. Diese sind leider nicht erhalten. Eine nach verschiedenen anderen Vermutungen vorgeschlagene Deutung auf Perseus ladet zu einer Vergleichung mit dem Perseus des Benvenuto Cellini (Museum II, Taf. 151, 152) ein, die uns immerhin darauf hinweisen kann, wie massvoll und einfach das Motiv des vorgestreckten Armes in der antiken Statue durchgeführt ist. Die Modellierung des kraftvoll gebildeten Körpers, die ausdrucksvolle Gestaltung der Formen des schönen Kopfes mit den unter vorgewölbter Stirn tiefliegenden Augen, dem feinen Oval des Untergesichtes und dem frei behandelten krausen Lockenhaar lassen in dem Original, hinter dem die Kopie gewiss nicht weit zurückgeblieben ist, ein Werk des vierten Jahrhunderts erkennen, vermutlich eines der attischen Kunst nahestehenden Meisters, der, wie das bewegte Stellungsmotiv und die Armhaltung anzudeuten scheint, von dem Einfluss der lysippischen Kunst nicht unberührt geblieben ist.
6. **Carl Spitzweg: Beim Morgenkaffee.** Dem Kleinstädter in Spitzweg war das alte um die Frauenkirche gelegene München mit seinen krummen Gassen und seiner Malz- und Hopfen-Atmosphäre wohl als gemütlicher Unterschlupf recht, nicht aber als Vogelherd für seine lustigen romantisch-ironischen Phantasien. Das erste Sommerlüftchen, das ihn anwärmte, wenn er aus seinem Fenster zum Petersturm hinüberschaute, lockte ihn hinaus in seine Welt, in sein Seldwyla, dessen Türmchen überall aufragten, genau wie jene Kellersche Rätselstadt, die nur auf den Bergnebel gemalt ist und mit ihm weiterzieht „bald über diesen, bald über jenen Gau und vielleicht da und dort über die Grenze des lieben Vaterlandes hinaus". Da ist seine Heimat, da kennt er die Häuser und die drinnen wohnen, er weiss um ihren Hass und um ihre Liebe, ihre Schrullen und Herzensgüte. So leibhaft steht das Alles vor uns, dass eine Sehnsucht dem nachzugehen, über uns kommt. Aber wir finden die Spur nicht und wandern uns vergeblich ab nach jenem „wonnigen und sonnigen Ort", der Seldwyla heisst und in dem die Meister der Gemütstiefe von Jean Paul bis Gottfried Keller ihr dichterliches Handwerk trieben.
7. **Carl Spitzweg: Der Friede.** Ein prickelnder Reiz muss für Spitzweg von den alten Monturen, Bandelieren, Hinterladern, Patronentaschen, federgeschmückten Dreispitzen ausgegangen sein, die sein auf derartiges dressierter Blick verstaubt und von den Motten zerfressen bei den Trödlern aufstöberte. Man hat den Eindruck, als habe allein die zufällige Art ihres

Hängens und Liegens diesem belebenden Malerauge gleich das Motiv der einst darin steckenden Gestalt mitgegeben. Drolliger ist Spitzweg selten, als wenn er sich mit den Bürgergardisten der guten alten Zeit abgibt. Ihr Patriotismus ist ganz aufgegangen in dem einen beruhigenden Gefühl: „Lieb Vaterland kannst ruhig sein". Sie denken auf nichts als auf Erleichterung des „Dienstes' und sinnen stets mit Erfolg bei grösster körperlicher Bequemlichkeit noch immer den Schein zu erwecken „fest und treu zu stehen". Wie verführerisch ist aber auch dies stille Land, über dem wärmend die Sonne der Mittagsstunde steht. Der Korporal sitzt weitab irgendwo bei einem kühlen Schoppen, die Ebene ist so gradlinig wie der Wall: man kann gar nicht anders, als diesem schläfrigen Frieden mit ausgiebigem Gähnen ins Gesicht sehen. — Der vom Gegenstand benötigte Verzicht auf irgendwelchen Reiz der Linienführung hat das ganze reiche Können des Malers in die Schranken gefordert. Und es ergeht sich mit hoher Meisterschaft in dem Duft der Ferne, dem kräftigen Detail des Vordergrundes und der leuchtenden Klarheit der Luft, gegen die so charakteristisch die Silhouette des Friedenshüters gesetzt ist.

8. **Etienne-Maurice Falconet: Die Grazien-Uhr.** Die „Grazien-Uhr", ein Hauptwerk Falconets, des eigentlichen Rokoko-Bildhauers, wird in ihrer vollen Anmut und Schönheit erst recht erkannt, wenn sie von allen Seiten betrachtet wird: jede Seite bietet, unter Vermeidung hässlicher Ueberschneidungen, neuen Reiz im Fluss der Körperlinien. Nicht ganz zufriedenstellend ist vielleicht nur die Lösung des Zeiger-Motivs — der ausgestreckte Arm, der angibt, welche Zeit von den sich drehenden Zahlenringen abzulesen ist, wirkt schnell auf das Auge ermüdend.

9. **Jacopo Robusti gen. Tintoretto: Bildnis des Luigi Cornaro.** Dieses schönste Bildnis von Tintoretto hat lange Zeit, bis vor wenigen Jahren, in der Galerie, die es ziert, den Namen Tizians getragen. Nicht ganz zu Unrecht: selten ist Tintoretto so zurückhaltend — schlicht, so sachlich — einfach, so tizianisch. Keine technischen Fertigkeiten drängen sich der Bewunderung auf; alle Mittel sind mit weisester Berechnung und sparsam aufgeboten. Ein Greis im Armstuhl, in schwarzem pelzverbrämtem Gewand, ein hundertfach wiederholtes Sujet, hier aber, wo intensive Beobachtung mit vollkommener Herrschaft über das Material sich begegnen, wo der Psychologe mit dem Maler wetteifert, entstand ein unerreichtes Vorbild, wert, unter die grössten Leistungen der Bildniskunst aller Zeiten gezählt zu werden. — Traditionell führt das Bildnis den Namen des Luigi Cornaro. Ob mit Recht, kann nicht gesagt werden. Cornaro war in seiner Zeit als Verfasser des Traktats vom „mässigen Leben" hochberühmt, „der Stolz und die Zierde von Padua"; ein gefeierter Mäcenat. Er starb 1565 im Alter von sechsundneunzig Jahren.

10. **Tintoretto: Bildnis des Vincenzo Zeno.** Vor einer in neutralem Ton behandelten Wand, vor welcher rechts ein mattroter Sammetvorhang in breiten Falten schwer hängt, sitzt hoch aufgerichtet, in ungebrochener Kraft, ein venezianischer Patrizier. Er trägt das schwarze Gewand, ohne Schmuck, keines der leuchtenden Staatskleider, das die hohen Beamten der Republik bezeichnet. Farbig dominiert im Bild die lebhafte Röte der Backen. Die Malerei ist völlig meisterhaft; breit hingestrichen die Lichter; der wallende Bart koloristisch reich belebt; nichts von jener vielbewunderten Detailarbeit, von der es oft heisst, sie ermögliche es, jedes einzelne Haar zu zählen. Die Wirkung auf den Beschauer ist nicht weniger plastisch — unmittelbar. — Durch den Fensterausschnitt sieht man etwas, wie ein Stück Lagune (selbst am Original nicht unbedingt zu bestimmen); Nebelwolken über Wasser und Himmel; ein Sonnenstrahl als Belebung: und wie ein Widerschein des scheidenden Gestirns die reiche Farbe auf Vincenzo Zenos Angesicht, zu der das Auge, als der Dominante, immer wieder zurückkehrt.

11. **Tintoretto: Der Tempelgang Mariä.** Die Kirche der Madonna dell' Orto, in der Tintoretto beigesetzt worden ist, bewahrt bis auf den heutigen Tag zahlreiche Hauptwerke des Meisters. Der Tempelgang Marias war ursprünglich als Schmuck der Aussenflügel der Orgel bestimmt. Unbekümmert um die im fünfzehnten Jahrhundert ausgebildete Tradition, die noch Tizian streng beibehalten hatte, wählt Tintoretto eine tief angenommene Unteransicht; er lässt die grandiose Treppe in ihrer ganzen Anlage frei überschauen und leitet durch den Gestus der vorn stehenden Gestalt, durch die Erregung der links im Schatten des Tempels wenig deutlichen Greise (Bettlerfiguren?) die Aufmerksamkeit ganz allmählich auf die Hauptfigur der Komposition, die kleine Maria. Was hat Tintoretto künstlerisch damit bezweckt, dass er neben dieser die Spitze des Obelisken aufragen lässt? Die grandios gereckten Gestalten hoch oben, noch höher in der Wirkung, da sie gegen den Himmel gesehen werden, halten der herrlichen Figur im Vordergrund den Widerpart. In dieser feiert des Meisters zeichnerisches Können Triumphe: wer, ausser Michelangelo, hätte solchen Rücken, eine Schulter dieser gleich oder den verkürzten Arm mit dieser plastischen Anschaulichkeit, dabei so losgelöst vom Grund, frei in der Luft, von ihr umspielt, zu malen vermocht?

12. **Tintoretto: Die Hochzeit zu Kana.** In einem glänzenden Raum sind bedeutende und schöne Gestalten vereinigt. Mit Entzücken begleitet das Auge die Reihe der Frauen in ihren lichten, fein gegeneinander malerisch abgewogenen Trachten. Dienende sind beim Füllen der Weinkrüge geschäftig, ein Aufseher erteilt seine Weisungen. Heiterkeit, Sonnenglanz, Wärme; mit diesen Faktoren wirkt des Künstlers Zaubermacht auf den Beschauer. Am Ende der langen Tafel sitzt Christus; obwohl auf ihn die Doppelreihe der Gäste hinführt, ist seine Gestalt zu weit vom Beschauer entfernt, als dass sie als Mittelpunkt wirken könnte. Und dass er geistig die Szene beherrscht, dass sein Wort hier ein Wunder vollbringt, das würde niemand, der des Stoffes unkundig wäre, aus dem Bild herauszulesen vermögen. Hierin liegt, im Gegensatz zu den hohen malerischen Qualitäten des Bildes, dessen unleugbare Schwäche. — Tintoretto hat dieses Werk 1561 gemalt. Er hat es — ein ganz seltener Fall — mit seinem Namen signiert. Früher hing es im Refektorium des Klosters der Crocicchieri; als der Orden 1657 aufgehoben wurde und Kirche und Kloster den Jesuiten übergeben, ward die Hochzeit zu Kana auf Befehl des Senats in die eben vollendete Kirche der Salute übertragen, wie gleichzeitig Tizians Bilder aus Santo Spirito. Einen Verkauf an den Grossherzog von Toscana haben wohl hauptsächlich die venezianischen Maler verhindert; er hat sich mit einer Kopie begnügen müssen, die jetzt in den Uffizien hängt.

13. **Tintoretto: Die Auffindung des Leichnams des heiligen Markus.** Für den grossen Saal der Scuola die San Marco, nebenan von San Giovanni e Paolo, dessen Wände Gemälde von der Hand Gentile Bellinis und seiner Schüler und der „Sturm" von Giorgione schmückten, hatte Tintoretto 1548 jenes Wunder der Befreiung eines Sklaven geschaffen, mit dem er so recht eigentlich in Venedig debütierte. 1562 erhielt der Guardian der Scuola von den Brüdern die Erlaubnis, durch drei weitere Bilder den Zyklus vollenden zu lassen. Sie sind alle von Tintorettos Hand. Zwei, die Entführung des Leichnams aus Alexandria, und die Errettung eines Sarazenen während des Seesturms, werden gegenwärtig im Königlichen Schloss zu Venedig bewahrt, das letzte ist in die Brera nach Mailand gekommen. Es hat die Auffindung der Leiche, zugleich ihre wundertätige Kraft zum Gegenstand: denn nur durch diese ist der heilige Leichnam aus der Menge herauszuerkennen. Man hat einen Körper auf den Boden hingelegt (mit den Füssen gegen den Beschauer hin; ein viel angestauntes Kunststück der Verkürzung!), dort sind die Gefährten eben dabei beschäftigt, einen zweiten Leichnam aus seinem Sarkophag herabzulassen. Da tut die Leiche am Boden schon ihre heilende Kraft kund: von einem Besessenen weichen die bösen Geister (Gruppe vorn rechts). Verehrend sinkt ein Venezianer — es ist das Bildnis des Guardians — in die Knie. Und nun, visionär, plötzlich, von überirdischem Licht strahlend, das den Vordergrund fabelhaft erhellt, erscheint in männlicher Vollkraft San Marco selbst neben seinem Leichnam, und mit erhobener Hand winkt er den Männern, von unnützem Geschäft abzulassen. Diese Verdoppelung des Heiligen ist eine ebenso wunderbare Erfindung des vor dem Kühnsten nicht zurückschreckenden Tintoretto, wie die völlig verschiedenen Lichteffekte — Ausstrahlung vom Heiligen, Kerzenbeleuchtung, dämmeriger Tagesschein — und die Hineinfügung der Figuren in die grandiose Architektur.

14. **Tintoretto: Maria Aegyptiaca.** In dem unteren grossen, nicht gut beleuchteten Saal der Scuola die San Rocco, der Tintoretto die besten Kräfte seines Lebens gewidmet hat, war das Thema dem Marienleben entnommen. Neben Szenen, wie der Geburt Christi, der Anbetung der Könige u. a. hat der Maler auf Hochformatbildern die zwei andern heiligen Frauen, die den Namen der Gottesmutter führten, verherrlicht. Aus der Not wurde bei ihnen die Tugend: anstatt einer mehr oder minder gleichgültigen Figur mit einem Heiligenattribut gab er die herrlichen Bilder der Einsamkeit, in der beide der Andacht hingegeben sind; fast könnte man sie schlechthin Landschaften nennen. An schöpferischer Macht und Herrlichkeit, an Freiheit zugleich, mit der er die verschiedenen Elemente durch das Licht verbindet, erweist sich Tintoretto hier als der kongeniale Vorläufer von Rubens.

15. **Böhmischer Meister um 1350: Der heilige Augustinus.** Die Tafel mit einem Gegenstück, dem heiligen Ambrosius, war bis vor wenigen Jahren in den Hofmuseen zu Wien ausgestellt. Nr. 1726 und 1727 in dem Kataloge von Ed. v. Engerth, unter dem Namen „Theodorich von Prag". Neuerdings sind die Bilder in die Burg Karlstein in Böhmen zurückgebracht worden. Dorther, und zwar aus dem Getäfel der grossen Karlskapelle stammen sie. Als eines der besten Denkmäler der von Karl IV erfolgreich geförderten böhmischen Malkunst des 14. Jahrhunderts beansprucht das Werk eingehende Beachtung. Von Niedersachsen abgesehen,

sind Tafelbilder dieser Periode äusserst selten. Theodorich, dem man ohne zwingenden Grund diese Kirchenväter zugeschrieben hat, war schon 1348 Mitglied der Prager Malergilde und stand noch 1367 beim Kaiser in Gunst. Nachweislich hat er für die Karlsteiner Burg gearbeitet. Innerhalb des Zeitstils zeigt unser Bild das lebhafte Streben des Meisters, im Gestus und im Kopfe Erregtheit und seelischen Anteil auszudrücken. Verglichen mit gleichzeitigen italienischen und niederdeutschen Malwerken besitzt das böhmische Bild auffällig viel Naturbeobachtung und Plastik der Erscheinung.

16. Lorenzo Bernini: Monument einer Frau. In der Kirche San Lorenzo in Lucina befindet sich die Grabkapelle des Gabriele Fonseca, der Leibarzt des Papstes Innocenz X war. Unter den vier Büsten, die sie umschliesst, ist nur die eine, diejenige des Begründers der Kapelle, ein eigenhändiges Werk Berninis. Diejenige einer gealterten Frau, über deren Persönlichkeit keinerlei Inschrift Auskunft erteilt, gehört dagegen nur der Werkstatt des grossen Bildhauers an: das verrät die kleinliche Arbeit. Immerhin ist das Stück ein bezeichnendes Beispiel für den unangenehmen, aufdringlichen Realismus, in dem das Denkmal in Rom des siebzehnten Jahrhunderts vielfach behandelt wurde.

17. 18. 19. John Constable: Die Farm — Der Heukarren — Flatford Mill. Constable ist zunächst für England der Maler der spezifisch englischen Landschaft. Das zeigen auch die hier wiedergegebenen Werke. Alles, was ihren eigentlichen Durchschnittsreiz ausmacht, das findet sich hier beisammen: die prächtigen alten Bäume, das dichte Buschwerk, die saftigen Wiesen, deren üppiges Gedeihen so sehr durch das feuchte Klima dieses Landes begünstigt wird; dann das hügelig-wellige Terrain, das den Blick in die Ferne so schnell begrenzt und dadurch dem einzelnen Naturabschnitt leicht etwas Abgeschlossenes, Heimliches gibt, dann die malerisch im feuchten Klima verfallenen und bewachsenen Mühlen, die kleinen, sich schlängelnden Gewässer, die nur, wenn aufgestaut, grössere Fahrzeuge tragen können, und die geballten regenschweren Wolken am Himmel, die die Nähe des grossen Meeres ahnen lassen. Constable ist aber weiter für den allgemeinen Naturfreund einer der intimsten Landschaftsmaler, die es je gegeben. Wie traulich und doch ganz ohne Sentimentalität sind diese echt idyllischen Landschaften wiedergegeben! Wie fühlt man sich hingezogen zu diesen ländlichen Szenerien, die so wahr und natürlich und doch so poetisch wiedergegeben sind, in denen selbst die wundervoll gewählte Staffage den Grundton der Stimmung zu wiederholen scheint! Sie erwecken jene Sehnsucht zum Landleben, die jedem Grossstädter durch sein wildes Grossstadtleben angeboren ist. Und doch sind es hier keine Motive von Grösse, Kraft oder Bewegung, keine Alpenwiesen, Meereswogen oder verheerende Stürme. Constable hat solchen Aufwand nicht nötig. Ihn hat jedes Blatt, jede Blume in der Natur entzückt, und wer so empfindet, vermag auch dem Kleinsten in der Natur Reiz zu verleihen. Doch vor allem ist Constable für die ganze Menschheit der Befreier der Malerei aus versumpften Traditionen, der Begründer, der Vater der modernen Landschaftsmalerei. Das verkünden gleichfalls diese Bilder. Was die modernen Elemente in der heutigen Landschaftsmalerei ausmachen: Luft und Licht, das umfliesst auch hier alles Gegenständliche, das gibt erst seiner Naturwiedergabe ihren ganzen Reiz, das gibt ihr erst die Stimmung. Und bedenkt man hierbei, dass Constable der Wiederentdecker der frischen Farben in der Natur, des Grüns der Vegetation war, dann hat man alle Elemente beisammen, durch die Constable seine Revolution in der modernen Landschaft anbahnte und sich jene Stellung in der Entwicklung der Malerei erobert hat, die ihm nicht wieder verloren gehen kann.

20. Niederländischer Meister um 1460: Die Verkündigung Mariä. Das bedeutende altniederländische Gemälde, das ein kürzlich dahingeschiedener Pariser Kunstfreund vor wenigen Jahren aus dem Besitze des Lord Ashburnham erworben hat, veröffentlichen wir umso lieber, als es selbst im engeren Kreise der Gelehrten fast ganz unbekannt ist. Schon durch die grossen Verhältnisse — die Figuren sind annähernd lebensgross — hebt sich die Tafel imponierend hervor. So leicht die allgemeine Bestimmung dem Stile nach ist, so schwer wird es, den Meister des Werkes zu bezeichnen. Die Analyse der Formen, der Hände im besonderen, und die Betrachtung der Typen führt zu der Stelle, wo sich Roger van der Weijdens Kunst von der Kunst Memlings scheidet. Zwei Hypothesen bieten sich. Man kann die Tafel als ein Frühwerk Memlings, man kann sie als eine späte Schöpfung Rogers erklären. Die Malerei ist würdig dieses und jenes Meisters. Das Wappen, im Fussteppich und im Fenster — 2 Schlüssel — wird als das eines Bischofs von Tournay erklärt.

21. Jacopo de' Barbari: Stillleben. Dieses historisch merkwürdige Gemälde ist wohl das älteste reine Stillleben. An einer Holzwand hängend, zwei Panzerhandschuhe, ein Armbrustbolzen und ein Rebhuhn, tote Gegenstände, sorgfältig nach der Natur gemalt, in ähnlicher Gruppierung, wie sie die Stilllebenmaler im 17. Jahrhundert liebten. Der Maler ist jener Venezianer Jacopo, der sich nach dem Norden wandte und namentlich berühmt ist durch seine Beziehungen zu Dürer und zur niederländischen Malerei. Auf dem Zettel rechts unten ist zu lesen: Jac. de barbari. P. 1504; und der Caduceus (Schlangenstab), mit dem Barbari seine Bilder und Kupferstiche zu signieren pflegte, ist hinzugefügt. Das Bild ist vermutlich in Süddeutschland entstanden, worauf die Holzart (Linde) schliessen lässt. Es stammt aus dem Schlosse Neuburg a. D. und war in der Schleissheimer Galerie, ehe es nach Augsburg gelangte.

22. Der Meister von Messkirch: Die von Heiligen umgebene Madonna in der Glorie. Diese Tafel ist das Mittelbild des Flügelaltars aus der Kapelle des Schlosses Wildenstein. Der Altar wird in der fürstlichen Galerie zu Donaueschingen bewahrt. Auf dem rechten Flügel innen ist der Stifter Graf Gottfried Werner von Zimmern, links seine Gemahlin Apollonia, geborene Gräfin von Henneberg dargestellt. Aussen auf den beweglichen Flügeln: Christus am Oelberg. Auf den feststehenden Seitenflügeln: Christi Abschied von der Mutter und Christi Gefangennahme. Die Daten 1536 und 1538 sind auf den Flügeln zu lesen, wohl als Grenzdaten der Ausführung aufzufassen. Der Meister dieses Altares führt seinen Namen nach einem in der Stadtkirche zu Messkirch bewahrten Werke. Er wurde früher mit Bartel Beham verwechselt und später irrtümlich mit Hans Schäufelein identifiziert. Mit Schäufelein hat er manches gemein, war vielleicht ein Schüler dieses Meisters, übertrifft ihn aber an Geschmack in der Anordnung und Pracht in der Färbung. Die Heiligen, die die Gottesmutter verehren, sind die 14 Nothelfer. Der hl. Georg zeigt die Züge des gräflichen Stifters.

23. Hans Holbein der jüng.: Bildnis der Herzogin Christine von Mailand. Ueber die Entstehung dieses Frauenporträts, eines der wenigen Bildnisse in ganzer Figur, die Holbein ausgeführt hat, sind wir aus Urkunden genau unterrichtet. Die dargestellte Dame ist die Tochter Königs Christian von Dänemark, eine Nichte des deutschen Kaisers, die als Kind dem Herzog Francesco Maria Sforza von Mailand vermählt worden war, seit dem 24. Oktober 1535 als dessen Witwe lebte und sich 1538 in den Niederlanden am Hofe ihrer Tante, der Regentin, aufhielt. Damals, nach dem Tode der Jane Seymour, fasste der englische König Heinrich VIII. die Verbindung mit der jugendlichen und reizenden Witwe Sforzas ins Auge und sein Maler Hans Holbein wurde nach Brüssel gesandt, um das Bildnis der Herzogin auszuführen. „Wenn er auch nur 3 Stunden Zeit hatte, erwies sich (Holbein) als Meister in jener Kunst, denn das Bild ist ganz vollkommen ..." Die Fürstin ist in einfacher italienischer Trauerkleidung gemalt. Das Gemälde kam nach Whitehall, später in den Besitz des Earl of Arundel, der es vom Earl of Pembroke erworben zu haben scheint. Jetzt gehört es dem Duke of Norfolk und ist seit einigen Jahren leihweise in der Londoner National Gallery ausgestellt.

24. Donatello: Madonna in den Wolken. Dieses aus Rom stammende, jetzt im amerikanischen Privatbesitz versteckte Relief zeigt im Gegensatz zu allen den übrigen zahlreichen Madonnen Donatellos die heilige Frau in Wolken, von sieben in den Proportionen verschiedenen Engeln umflogen, umflattert und getragen. Wie ein Sternenbild zieht diese Vision durch ewige Räume. Im Gegensatz zu all der Wolkenfreiheit steht die mütterliche Sorgsamkeit, die das Kind in den grossen Mantel hüllt, tief in den Schoss bettet und eng an die Brust drückt, um es gegen den Wind zu schützen. Dies Sichvorbeugen der Mutter und ihr vorgestreckter Kopf ist echt italienisch; keine deutsche Frau würde so sitzen. — Eine Wolken-Komposition hatte Donatello schon für das Grabmal Brancacci in Neapel gearbeitet: eine Assunta, die von den jubelnden Engeln in die Lüfte gerissen wird. Hier wie dort gerät der ganze Stein trotz des flachen Reliefs in Wallung; alles ist ein Blähen und Schieben nach vorn und hinten, nur der schwere grosse Leib Marias bildet geschlossene Formen. Die Wolkenreise wird in heiligem Erschauern erlebt. Nur Kinder haben das Vorrecht, in diesen Regionen fröhlich zu tauchen oder jubelnd die Bahn zu teilen, wie der schlanke Engel oben rechts.

25. Caspar David Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. Friedrich hat seine Gemälde durchgehend weder bezeichnet noch datiert, mit einziger Ausnahme des im Text auf S. 16 abgebildeten Kirchhofbildes, das auf dem zweiten Kreuz die Jahreszahl 1826 zeigt. Sonst geben einen äusseren ungefähren Anhalt für die Entstehungszeit die Ausstellungsverzeichnisse der Dresdener und Berliner Akademie.

Das vorliegende Gemälde ist nach 1819 entstanden, 1824 figurierte es als Rezeptionsbild für die Akademie. Es gibt eine bezeichnende Probe der liebevollen Einzelbeobachtung Friedrichs in der Charakteristik der moosbehangenen Tanne links und der knorrigen nackten Eiche rechts, des Wurzel- und Felsenwerks im Vordergrund. Bedeutsamer noch für

die Zeit der Entstehung ist der ganz neue und unkomponierte Bildausschnitt. Die Art und Weise, wie hier durch die beiden in das Bild hineingewandten Figuren dem Beschauer das Einfühlen in das Motiv und die Stimmung des Gemäldes erleichtert wird, kehrt in mannigfacher Form bei Friedrich wieder. Das landschaftliche Motiv mag aus dem Harz stammen.

„In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen." —

26. Caspar David Friedrich: Harzlandschaft. Ein Motiv aus dem Vorharz, 1823 in Dresden gemalt. Hinter einem flachen Weiher breitgedehnte Weideflächen, besetzt mit einzelnen Bäumen und Baumgruppen. Im Mittelgrund ein langgestrecktes Dorf im Grün versteckt, noch tiefer ein Städtchen mit spitzem Kirchturm. Abgeschlossen das Ganze durch die mannigfaltig sich überschneidenden Höhen und Berge des Harzes. Vor die Hauptcäsur dieser bewegten Horizontlinie stellt sich der mächtige Eichenrecke des Vordergrundes, dessen Stamm und Geäst von einem schweren und in Kämpfen durchgesetzten Dasein erzählen. In seinem Schutz der Hirt, an den Fuss des Stammes gelehnt, mit seiner halb zusammengedrängt, halb anmutig aufgelöst weidenden Schafherde.

27. Caspar David Friedrich: Mondaufgang am Meere. Im gleichen Format wie das vorhergehende Gemälde, vielleicht als Gegenstück gedacht. Ebenfalls 1823 in Dresden entstanden. Wie dort die Eiche mit ihren dürren Aesten über die Linie des Bergzuges hinausgreift, so ragt hier der segelbesetzte Mast des zweiten der beiden in die lautlose Mondnacht hinausgleitenden Schiffe über die dunkle Wolkenwand am Horizont, hinter der eben der volle Mond heraufschwebt. Auch sonst kehrt dieses Motiv einer eindringlichen Ueberschneidung bei Friedrich wieder. Es ist der einzige erleichternde und befreiende Moment in diesen breiten, die Horizontale stark betonenden Gemälden, die der gebundenen Schwere des Pommern so tief entsprechen. Seine Sache konnte es nicht sein, die „mondbeglänzte Zaubernacht" der beweglicheren Romantik zu schildern. Die ganze dumpfe, fast animale Art des Empfindens dieser Mondnacht sammelt sich in den drei Figuren auf den runden Felsen des Vordergrundes, den beiden Mädchen und dem ganz ausserordentlich fein von ihnen abgerückten Manne.

28. Caspar David Friedrich: Rügensche Landschaft. Eins der umfänglichsten und mannigfaltigsten Gemälde Friedrichs, vermutlich aus den dreissiger Jahren des Jahrhunderts. Der Blick von der pommerschen Küste über den Sund nach der Insel Rügen hinüber. Ein sich auflichtender Himmel mit abziehenden Wolken. Das schaumkronenbesetzte Meer, das sich eben aus düsterer Gewitterschwärze zu einem dunklen Blau bekehrt. Am Horizont die lange schmale weisse Kreideküste und weiter links der wiesen- und buchengrüne Süden der Insel. Im Mittelgrund die Weideflächen der Marsch mit zerstreuten Busch- und Baumgruppen, einer prachtvollen Eiche links und einem breiten Bauerngehöft im Grund. Die öde Linie des Regenbogens aber bleibt eine Banalität. Es ist sonderbar, dass Friedrich hier, wo er auf die Betonung der Bildmitte verzichtet, den Zusammenhalt der Fläche durch dieses blasse Kreissegment herstellen zu müssen meint.

29. Piero della Francesca: Die Geiselung Christi. Das kleine, miniaturartig fein durchgeführte Bild ist das einzige Werk, das in Urbino von Pieros dortiger Tätigkeit, die am Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts stattgefunden haben muss, Zeugnis ablegt. Die Hauptszene der Geisselung selbst ist etwas in den Hintergrund geschoben und geht in einer offenen, mit edlem architektonischem Detail durchgebildeten Säulenhalle vor sich. Christus ist an eine Säule, auf der ein antikes Götterbild steht, gebunden. Die geisselnden Schergen sind etwas lahm in ihren Bewegungen, wie Pieros eminente künstlerische Fähigkeiten ja gewöhnlich gerade der Wiedergabe einer gesteigerten Bewegung gegenüber nicht ausreichen. Zur Linken auf einem Podest sitzt Pilatus auf römischem Sessel. Rechts im Vordergrunde stehen auf einem mit der Halle zusammenhängenden freien Platz, hinter welchem einige Gebäude liegen, drei Männer im Gespräch. In ihnen hat man offenbar Porträts von Zeitgenossen des Künstlers zu erkennen. Einer unsicheren lokalen Tradition zufolge wären die Dargestellten als der am 22. Juli 1444 ermordete Vorgänger des Herzogs Federigo von Urbino, Odd'Antonio von Montefeltre, mit zwei Söhnen oder seinen Gegner zu deuten. Das Gemälde ist stellenweise nicht gut erhalten. Es ist in der fein abtönenden, zart modellierenden Farbentechnik der späteren Werke Pieros ausgeführt. Trotz der etwas gesuchten Komposition und gekünstelten perspektivischen Anlage gehört es zu den besten und eindrucksvollsten Arbeiten Pieros.

30. Jan Vermeer van Delft: Gesellschaftsszene. Das abgebildete Gemälde Vermeers sticht hervor aus der Zahl seiner Genrestücke, von denen wir nicht viel mehr als 30 besitzen. Nach Umfang, Reichtum der Komposition, Pracht der Lokalfarben, die fast allzu üppig ist, geht der Meister hier über seine Durchschnittslinie weit hinaus. Die Farbe erscheint „geflossen" wie auf Fayencen und hat auch die Kraft und Pracht der Majolikaglasuren. Ueberdies ist das Bild darin einzig, dass es datiert ist. Es trägt die Jahreszahl 1656. Kein anderes Gemälde Vermeers zeigt ein Datum. Der Maler stand im 25. Lebensjahre, als er dieses Meisterwerk schuf. Jeder Versuch, seine Entwickelung zu bestimmen, geht von dem Dresdener Gemälde aus, das zu seinen früheren Schöpfungen gehören muss. Kein anderes seiner Werke hat so viel Helldunkel, erinnert so stark an Rembrandt. Mag er Schüler Rembrandts gewesen sein oder nicht, ohne Amsterdamer Anregungen ist die Schöpfung des jugendlichen Delfter Meisters schwerlich zu erklären.

31. Jan Vermeer van Delft: Bildnis einer jungen Frau. Der Bedeutung des grossen Koloristen, der für sich allein steht, abseits von seinen holländischen Zeitgenossen, hat unsere Publikation sich bemüht, gerecht zu werden durch Wiedergabe mehrerer seiner Genrestücke. Hier reproduzieren wir das einzige eigentliche Bildnis, das ihm mit Recht zugeschrieben wird. Dieses Frauenporträt, das im ganzen von dem allgemeinen Schema der holländischen Porträts in der Zeit um 1660 nicht abweicht, trug bis vor kurzer Zeit den Namen Rembrandts. Besonderheiten der Färbung und des Farbenauftrags, Eigenschaften, die in der Abbildung nicht deutlich hervortreten, haben zu der neuen Attribution geführt. In der Auffassung der Persönlichkeit bei der ihm ungewohnten Aufgabe mag Vermeer sich an das Vorbild Rembrandts gehalten haben. Seine eigene Art, der unvergleichliche Geist seiner Malkunst verrät sich namentlich in der Behandlung der relativ grossen, gleichmässig hellen Flächen und in der sprühend witzigen Wiedergabe der Schleifen und Rüschen an dem Frauenkostüm.

32. Schwäbischer Meister um 1510: Altarschrein. Maria mit dem Kinde und zwei Heilige. Die Abbildung zeigt das feststehende Mittelstück des Altares aus Thalheim. Auf den beweglichen Flügeln sind gemalt: die Verkündigung Mariä, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige; auf der Predella: Christus mit den Aposteln in Halbfiguren. Die Malereien stehen im Stile Martin Schaffner ziemlich nahe, dem Meister von Ulm. Und in Südschwaben war wohl auch der ausgezeichnete Meister zu Hause, der das Holzbildwerk geschaffen hat. Die Statuen sind den Gemälden weit überlegen und gehören zu den schönsten Schöpfungen der süddeutschen Schnitzkunst, sie entzücken durch heitere Anmut in Bewegung und Ausdruck. Die beiden jugendlichen Heiligen, die rechts und links von der thronenden Grossmutter ihren Platz haben, sind wohl Sebastian und Stephan.

33. Pieter Bruegel der Aeltere: Spielende Kinder. Die Komposition des Ganzen ist kunstlos. Aber das biiderbogenhafte Beieinander der Gruppen erscheint hier angemessen und höchst belustigend. Die Gestaltungskraft des Meisters zeigt sich unerschöpflich in den Bewegungsmotiven. Auch die rascheste Bewegung ist in den Hauptlinien sicher erfasst. Bruegel war ein Kinderfreund wie unter den niederländischen Malern auch Jan Steen und Frans Hals. Die Tafel ist echt bezeichnet mit dem Namen des Meisters und datiert 1560. Das merkwürdige Bild zeigt relativ wenig Zeitcharakter. Spielende niederländische Dorfkinder in unseren Tagen bieten keinen wesentlich anderen Anblick. Die Kindersitten scheinen fester im Wandel der Zeiten zu stehen als die Sitten der Erwachsenen.

34. Pieter Bruegel der Aeltere: Der babylonische Turmbau. Diese Schilderung des Turmbaues ist in der Mischung von treuherzigem Ernst und humorvoll übertreibender und häufender Fabulierlust, in der Mischung von sachlicher Genauigkeit und märchenhafter Phantastik ungemein charakteristisch für Pieter Bruegel. Die Tafel trägt die echte Signatur des Meisters (BRVEGEL · FE) und die Jahreszahl 1563. Wie oft vor Bruegel ist der grosse Turm oberflächlich und zaghaft dargestellt worden! Wie sinnreich bis in alle Einzelheiten malte der grosse Meister sich das Unternehmen aus, wie energisch dachte er sich in die Aufgabe des mythischen Baumeister hinein, wie treu blieb seine Phantasie der Wirklichkeit und den natürlichen Bedingungen! Dieses Bild scheint den Zeitgenossen Bruegels ungemein behagt zu haben. Die späteren Darstellungen des babylonischen Turms sind fast alle von seiner Gestaltung abhängig.

35. Pieter Bruegel der Aeltere: Das Schlaraffenland. Ursprünglich zu dem kaiserlichen Besitz in Prag gehörig, war dieses Bild lange Zeit verschollen, bis es vor wenigen Jahren in französischem Privatbesitz auftauchte. Es trägt die echte Signatur Bruegels und das Datum 1567 und wurde auf der Brügger Leihausstellung von 1902 allgemein als Original anerkannt. Die Komposition ist gestochen. Ein Exemplar des Stiches wird in der Brüsseler Bibliothek bewahrt. Von den meisten sonst erhaltenen Gemälden des Meisters sind keine Kupferstiche aus dem 16. Jahrhundert bekannt. Die grosse Mehrzahl der Bruegel-Stiche sind nach Zeichnungen, die der Meister zum Zwecke der Vervielfaltigung schuf, ausgeführt. Bruegels Darstellung des Schlaraffenlands entspricht in den Hauptzügen der heute noch lebendigen Marchenvorstellung.

In den drei Männern sind die drei weltlichen Stände repräsentiert, der Lehrstand, der Nährstand und der Wehrstand.

36. Pieter Bruegel der Aeltere: Winterlandschaft. Die Winterlandschaft gehört wohl mit zwei anderen, fast gleich grossen Tafeln in der Wiener Galerie zu einer Folge der Jahreszeiten, nämlich mit der Herbstlandschaft (123×159 cm) und der Frühlingslandschaft (118×163 cm.) Die drei Bilder stammen wahrscheinlich aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, der in Brüssel residierte. Eine Sommerlandschaft, die die Folge abrunden könnte, ist nicht bekannt. Die drei Landschaften, deren jede den Charakter der Jahreszeit mit überraschender Anschaulichkeit offenbart, sind weder signiert noch datiert, aber ohne Zweifel vortreffliche Originale von der Hand des alten Bruegel aus seiner späten, reifen Zeit. Das Winterbild ist im besonderen ausgezeichnet durch Naturwahrheit, Einheitlichkeit und Konsequenz der landschaftlichen Schilderung.

37—40. Donatello: Zwei Kanzeln. Die Kanzeln in San Lorenzo sind der letzte Auftrag, den Cosimo de' Medici seinem alten Freunde und Schützling Donatello gab. Dabei dachte Cosimo an einen Prunkchor, in dessen Zusammenhang sich die beiden Kanzeln nach dem Schema der mittelalterlichen Ambonen einfügen sollten. Allein als sie beide kurz hinter einander starben, der eine 1464, der andere 1466, war das Werk unvollendet. Der stolze Plan Cosimos ist nie Wirklichkeit geworden. Eine provisorische Aufstellung der Kanzel wurde in der Eile vorgenommen, als Leo X, der erste Papst aus dem Mediceäischen Hause, 1515 in Florenz seinen feierlichen Einzug hielt. Dann verschwanden sie wieder, in ihre Teile zerlegt, bis die eine, die Kanzel rechts (R.) 1558, die andere, die Kanzel (L.) 1565 endgültig zwischen den Vierungspfeilern und dem ersten Säulenpaar des Langhauses aufgestellt wurde. Nachdem aber der Zusammenhang mit einem grösseren Chorbau fallen gelassen worden war, stellte sich die Notwendigkeit heraus, einzelne Teile anzustücken, einzusetzen, um die Kanzelkästen allseits zu schliessen. Man verfuhr ziemlich skrupellos und entlehnte die noch fehlenden Kompositionen teils Ghiberti, teils Giovanni da Bologna. Jene eingesetzten Mittelstücke, in Holz ausgeführt, sind beweglich und dienen noch heute als Zugangsöffnungen, wenn die Kanzeln bisweilen, in der Fastenzeit, benutzt werden. Sie ruhen auf je 4 Säulen farbigen Marmors, mit Basen und jonischen Kapitälen aus weissem Marmor. Korinthische Konsolen stützen die einfach profilierte Marmorplatte, die den Kanzelbrüstungen als Grundlage dient. Der Kern des Kanzelkastens ist hölzern, und die bronzenen Reliefplatten sind, oft in wenig sorgfältiger Weise, darauf genietet, so dass nicht immer Fuge an Fuge schliesst. Spuren von Vergoldung haben sich nur an der Vorderseite von Kanzel L. erhalten. Rein äusserlich sind die beiden Kanzeln zunächst durch die Form des Simses unterschieden. Die Kanzel L. hat einen antiken Sims mit eckig profilierter Hängeplatte, ihr Gegenstück R. ein reiches ausgebildetes Kranzgesims, in dem bärtige Flügelgestalten und Palmetten wechseln. Die Anordnung des Reliefs weist ebenfalls prinzipielle Verschiedenheiten in L. und R. auf. Auf Kanzel L. sind die einzelnen Szenen der Darstellung durch rechtwinklig aus dem Grund tretende, strebenartige Mauerstücke, in denen sich Türen etc. öffnen, getrennt. Die Kanzel R. ist durch Pilaster in eingerahmte Felder gegliedert. Auf den Architraven mit ihren Erotenszenen und Bacchanalien ist durch Amphorenpaare eine weitere rhythmische Teilung vorgenommen. Die Ecken bilden freie Nachahmungen der antiken Rossebändiger vom Monte Cavallo, die Mitte nimmt beiderseits ein Kentaurenpaar ein, das eine flache Scheibe emporhält. Auf Kanzel L. trägt diese Scheibe die Inschrift OPVS DONATELLI FLO.

Für die Komposition beider Kanzeln lassen sich in den voraufgehenden Werken Donatellos, namentlich auf seinen Arbeiten für den Santo in Padua, hinreichende Analogien finden, die ihm den Plan und die Anordnung des Ganzen sichern. Aber die eigenhändige Ausführung darf ihm nicht allenthalben zugeschrieben werden. Auf Kanzel R. mehren sich die Merkmale, die eine immer weitergehende Beteiligung von Schülerhand annehmen lassen. Bertoldo und Bellano aus Padua sind von der neuesten Forschung für diese Mitarbeit namhaft gemacht worden.

Das künstlerische Urteil über diese letzte Tat des grössten Florentiner Bildhauers im Quattrocento hat sich noch keineswegs wünschenswert geklärt. Aber mehr und mehr dringen die Stimmen durch, die in diesem Werke den grossartigen, in der künstlerischen Absicht von keiner senilen Schwäche angekränkelten Abschluss seiner Lebensarbeit rühmen. Diese letzte Phase der Reliefkunst Donatellos ist die Weiterführung der in den Paduaner Reliefs (Altar des Santo) gewonnenen Einsichten und Errungenschaften. Entsprechend dem tieferen, tragischen Gehalt der Vorwürfe — alles sind Szenen aus dem neutestamentlichen Drama der Erlösung — ist das Pathos gesteigert, die Bewegung stürmischer, der Atem künstlerischer Leidenschaft heisser. Nur wenig ragen die Figuren über den Reliefgrund heraus, eng und dicht sind die Gruppen zusammengeschlossen. Die Komposition, nach der Mitte zu in den meisten Fällen gelockert, quillt nach den Seiten in fast erdrückendem Reichtum über. Bald ist, wie auf Kanzel L., die Fülle des Figurenwerkes in schmalen Hohlräumen eingeklemmt, bald überflutet sie, wie auf Kanzel R., den tektonischen Rahmen. Mit sicherer Meisterschaft ist alles kleinliche und störende Detail beiseite gelassen, die skizzenhafte Behandlung wirkt mit dem Reize einer Improvisation. Nur Ausdruck und Bewegung gibt der alte Meister, beides in unerhörter Stärke, mit einem so unmittelbaren Leben, wie man ähnliches sonst auf rasch im Sturm der Konzeption hingeworfenen Federzeichnungen zu sehen gewohnt ist. Die Art, wie ganze Menschenmassen aus dem engen Raum herausdrängen, in die Höhe quellen, sich schemenhaft in den Hintergrund verlieren, nimmt schon die Kühnheiten des Barockstils vorweg. Mit jeder neuen Lösung des Reliefproblems wird zugleich eine neue Aufgabe gestellt. Unerhört und rücksichtslos erscheint der Meister in dem Wegschneiden ganzer Körperteile, die aufzuzeigen für seinen künstlerischen Gedanken nicht notwendig wäre, z. B. auf dem Relief der Kreuzabnahme (Kanzel R. rechte Hälfte), wo die Körper der noch am Kreuze hängenden Schächer willkürlich von der rahmenden Leiste durchschnitten werden. Und über diese Passionsszenen, die von Greuel, Schmerz und Klage ebenso widerhallen wie von ekstasischer Begeisterung, führt er einen Puttenfries weg, auf dem das, was seine Zeit von antiker Lebensfreude sich dachte, in heiteren Erotenspielen symbolisiert ist. Die Sehnsucht seiner Mitmenschen nach antiker Lebensfreudigkeit, davon sie ohne tiefere Kenntnis der Antike träumten, und der Rückschlag dieser Stimmung in einen asketischen Pessimismus, der bald in Savonarola den leidenschaftlichen Wortführer finden sollte, bestimmen den Ideengehalt dieses künstlerischen Vermächtnisses.

Sein Allereigenstes gibt Donatello in der Vorderseite von Kanzel L. zu erkennen. Zugleich ist diese in einem Stück gegossene mächtige Bronzeplatte eine technische Meisterleistung. Die Trilogie, selbst wo sie in die lichten Höhen der Erlösung führt, hält eine düstere Tonart fest. Körperliche Qual und noch nicht verwundener Seelengram drückt die Gestalt Christi aus, ob sie wie ein plötzlich einbrechender Lichtstrom die Finsternis der Vorhölle durchstürmt, ob sie mühselig und angehaucht von den Schauern der Verwesung, dem Grabe entsteigt oder sich, von Engeln gestützt, zum seligen Fluge in die Höhen aller Erdenschwere entringt. Ausgestreckte Arme und hilfeflehende Blicke umdrängen sie; das Geschrei von Teufeln wogt um sie auf und dumpfes Gebetsmurmeln. Das alles gestattet einen ergreifenden Einblick in die Seele des alten Meisters, auf deren Grunde Bitterkeit und Verachtung lagen, während in seinem Geiste sich visionenhaft die Gestalten drängten. Manchmal scheint es, als hätte die Hand nicht immer dem Sturm dieser inneren Gefühle Halt gebieten und die unendlich herzudringenden Gebilde beschwörend gestalten können.

41. Vittore Carpaccio: Die Darbringung im Tempel. Trotzdem es sich bei dieser Tafel, die für S. Giobbe bestimmt war, nicht um ein blosses Repräsentationsbild, um eine „Madonna in trono" handelte, sondern um ein Geschehen, nämlich die Huldigung des greisen Simeon bei der Darbringung des Christuskindes im Tempel, wählte der Künstler doch die beliebte Nischenarchitektur, die bisher immer für jene ereignislose Art des Gnadenbildes reserviert worden war. Ihn reizte wie jeden anderen dabei das Problem, einen verdämmernden Raum mit dem Spiel von Schatten und Lichtern darzustellen, den delikaten Tönen der Nischenrundung nachzuspüren, von denen sich die lebensgrossen Figuren abheben. Wenn er auch darin Bellini, dessen Madonna in S. Zaccaria (Mus. II, Taf. 59/60) von besonderem Einfluss auf ihn gewesen ist, nicht erreicht, wenn auch die Illusion der dritten Dimension wenig glaubhaft wirkt, so dass die Personen auf einem schmalen Steg zu balancieren scheinen, so ist dagegen das Figürliche des Bildes von einer Lieblichkeit und Vollkommenheit, die alle Mängel übertrumpfen und das Werk zu einer der besten Arbeiten Carpaccios stempeln. Es verdankt seine Popularität dem köstlichen Musikengel mit der Laute, und in der Tat liegt über dem kecken Bürschchen mit seiner ungezwungenen Haltung, wie es sich mit dem grossen Instrument abmüht und von der Wichtigkeit seines Berufes so ganz durchdrungen ist, ein Liebreiz, wie er selbst bei Bellini schwer zu finden sein wird.

42. Vittore Carpaccio: Der heilige Hieronymus. Eine der beliebtesten Heiligengestalten in der bildenden Kunst ist der Kirchenvater Hieronymus. Deutschland scheint eine besondere Vorliebe für den stillen Gelehrten gehabt zu haben — wir kennen Bilder von Kranach, auf denen der Kardinal Albrecht von Brandenburg sich als Hieronymus hat darstellen lassen, und unter den verschiedenen Blättern Dürers, die sich mit dem Heiligen befassen, gibt uns der eine bekannte Kupferstich vielleicht die beste Vorstellung davon, wie sich

ein Deutscher den ehrwürdigen Gottesmann dachte. Carpaccio malte in dem kleinen saalartigen Oratorium der dalmatischen Kolonie in Venedig das italienische Gegenstück dazu. Es ist nicht mehr der alte, mit emsigem Fleiss in seine Arbeit versunkene Heilige mit dem runzeligen, aber herrlich ausdrucksvollen Greisenantlitz; hier ist es ein kräftiger Mann ohne allzudeutliche Spuren eines vertieften Innenlebens, der seine Schreibarbeit unterbricht und wie Johannes auf Patmos der göttlichen Offenbarung lauscht. Ebenso verschieden wie der Charakter des deutschen und des italienischen Heiligen ist auch ihre Umgebung. Jener, der Alte, sitzt in einem kleinen, niedrigen aber anheimelnden Gemach an einfachen Holztisch, umgeben von dem wenigen Hausrat einer beseheidenen Klosterzelle; Butzenscheiben verwehren den Blick ins Freie. Der Italiener hat ein hohes geräumiges Arbeitsgemach, ausgestattet mit allem Komfort, den ein reicher venezianischer Gelehrter jener Zeit in seinem Studio wohl zu häufen liebte. In der Mitte der Hinterwand eine hohe Nische mit dem Hausaltar; darauf die Statue des segnenden Christus, kunstvolle Leuchter und das Weihrauchfass, und, wie etwa nach zelebrierter Messe in der Sakristei abgelegt, die Bischofsmütze und der Krummstab. Auf dem Wandbort einige profane Kunstwerke: ein kleines Pferdemodell und eine weibliche Statuette. Und im Nebengemach eine Reihe von Astrolabien, Sonnenuhren und anderen Instrumenten, die von der wissenschaftlichen Tätigkeit des Gottesgelehrten zeugen, der als der Typus des universal gebildeten Menschen, als ein Ideal des humanistischen Zeitalters dargestellt ist. Den Bildern des Carpaccio und Dürer gemeinsam ist das künstlerische Problem, dem das Blatt Dürers vielleicht sogar einzig seine Entstehung verdankt: die Schilderung eines von den schrägen Strahlen der Abendsonne durchleuchteten Inneraumes.

43. 44. Vittore Carpaccio: Die Gesandten des heidnischen Königs vor König Maurus. (Ursula-Legende). Das erste der neun grossen Bilder der Ursula-Legende, die Carpaccio in den Jahren 1490—1495 für die 200 Jahre früher gegründete Scuola di Santa Orsola malte, und die aus dem neben der Kirche SS. Giovanni e Paolo gelegenen Gebäude in die Akademie überführt worden sind. Da der Inhalt der Gemälde ohne den Zusammenhang der ganzen Serie schwer verständlich ist, so mag eine kurze Erzählung der Historie unserer in der Heiligenlegende nicht allzu bewanderten Zeit den Gegenstand näher bringen. Nach der Legenda aurea des Jacobus a Voragine ereignete sich die Begebenheit etwa folgendermassen: Es lebte einst in England der allerchristlichste König Maurus. Der hatte eine fromme und schöne Tochter mit Namen Ursula. Das Gerücht ihrer Tugend und Schönheit drang bis an den Thron eines heidnischen aber sehr mächtigen britischen Herrschers, und dieser wünscht Ursula zur Gemahlin seines Sohnes zu machen. Mit Einwilligung des Sohnes wird eine Gesandtschaft zu König Maurus geschickt, die den Plan ihres Gebieters eröffnet und den armen König mit Versprechungen und Drohungen in die tödlichste Verlegenheit versetzt. Allein Ursula selbst rät ihm seine Einwilligung zu geben unter zwei Bedingungen: der zukünftige Schwiegervater soll zusammen mit König Maurus ihr zehn edle Jungfrauen zur Begleitung geben, und jeder von ihnen wie auch ihr selbst tausend Mädchen als Gefolgschaft beiordnen. Dann soll man Schiffe rüsten und die Schar der elftausend Jungfrauen auf eine dreijährige Pilgerfahrt sich begeben lassen. Zweitens aber soll der Bräutigam sich taufen und während dieser dreier Jahre im Glauben unterweisen lassen. Ursula — so fügt der Chronist bei — hatte die geheime Hoffnung, dass der Jüngling sich entweder durch die Schwierigkeiten abschrecken lassen, oder aber sich und die Jungfrauen dem Herrn weihen würde. Die Bedingungen werden angenommen. Die Mädchenflotte fährt ab. Zuerst bis Köln, wo ein Engel der Ursula im Traum erscheint und ihr den Märtyrertod ankündigt. Weiter geht die Fahrt rheinaufwärts und von Basel aus zu Fuss über die Alpen nach Rom. Dort empfängt sie der Papst Cyriacus und entschliesst sich, selbst mit der frommen Schar zu ziehen. Nach vielen Bekehrungen, allerlei Verwickelungen und Intriguen begibt man sich auf den Rückweg. In Köln ereilt sie das prophezeite Verhängnis: die elftausend Jungfrauen werden mitsamt dem Papst und allen Begleitern von den Hunnen niedergemetzelt, Ursula selbst zuletzt vom Hunnenfürsten Julius, der, empört über ihre Weigerung sein Weib zu werden, ihr einen Pfeil in die Brust schiesst. — So empfingen sie alle die Märtyrerkrone und wurden heilig gesprochen. Das erste Bild schildert den Empfang der Gesandten. In offener Halle sitzt der König Maurus, die Gesandten treten nacheinander vor ihn hin und überreichen ihm den Brief ihres Gebieters. Edle Herren vom Hofe stehen hinter dem den Raum abschliessenden Gitter, und im Mittelgrunde dehnt sich ein weiter sonnbeschienener Platz bis zum Wasser, auf dessen jenseitigem Ufer Paläste venezianischer Art und eine achtseitige Kirche mit hoher Kuppel und breitem Tambur den Blick auffangen. Links schliesst sich an die Halle ein Säulengang an mit Durchblicken aufs Wasser und ferne Inseln, während rechts eine Sonderszene behandelt ist: die Unterredung des bekümmerten Königs, der im Stübchen seiner Tochter traurig dasitzt, und dem Ursula eben nach echt italienischer Weise an den Fingern ihre Bedingungen expliziert. Die Tür nach vorne steht weit auf und gestattet, ins Innere zu sehen; auf den hinanführenden Stufen im Vordergrund sitzt eine alte Frau — eine Vorläuferin der Alten, die auf Tizians Tempelgang Mariä an der Treppe hockt. Die Typen sind ganz realistisch erfasst, ohne eine Spur von Idealisierung, die die Zugehörigkeit der Personen zu einer höheren Gesellschaftsklasse bezeugte.

45. 46. Vittore Carpaccio: Abschied und Aufbruch zur Wallfahrt. (Ursula-Legende). Der ganze novellistische Inhalt des Bildes sind zwei Abschiedsszenen, die mit einigen Begleitmotiven sich ohne jede dramatische Bewegung über den Vordergrund ausdehnen. Und dazu braucht der Künstler eine gewaltige Fläche, ganz gefüllt mit blendenden Architekturen, massiven Festungswerken, und romantischen Landschaftsbildern. Da kommt der wahre Charakter des Fabulisten Carpaccio zum vollen Ausdruck, hier sehen wir, was ihn hauptsächlich interessiert. Er besitzt nicht die dramatische Ausdrucksfähigkeit eines Tizian, nicht die tiefe psychologische Beobachtungsgabe eines Giorgione; er ist einzig und allein der beschauliche, behagliche Schilderer, der an der Wiedergabe der äusseren Erscheinungswelt, an der bunten Pracht seidener Gewänder und an der sonnig heiteren Umgebung der Menschen sein Genüge findet. Reizende Einzelmotive aber entschädigten reichlich für alles, was man an seelischer Vertiefung vermisst.

47. Vittore Carpaccio: Ursulas Traum. (Ursula-Legende). Der schlafenden Heiligen erscheint in Köln der Engel mit der Botschaft, dass sie auf der Heimreise hier den Märtyrertod erleiden soll. Leise, wie auf schwebenden Sohlen, schreitet der liebliche Bote über die Schwelle, und zur Tür herein dringen die goldenen Strahlen der jungen Morgensonne ins Gemach und überfluten das Bett der jungfräulichen Schläferin. In einem Andachtsbuche hat sie noch gelesen, auf einem einfachen Schemel sitzend, und hat, bevor sie sich zur Ruhe legte, auf das Fussende der breiten Bettstatt die Krone gelegt, die nun im Frühlichte hell aufblitzt. Wie bei dem Hieronymusbilde hat Carpaccio hier nichts unterlassen, um dem Gemache einen wohnlichen, traulichen Anstrich zu geben; bis auf die Blumenvasen im Fenster und den kleinen Weihwasserkessel unter dem Marienbilde an der Wand hat er alles mit liebevoller Sorgfalt dargestellt.

48. Vittore Carpaccio: Die sog. zwei Curtisanen. Eins der merkwürdigsten venezianischen Bilder jener Zeit. Sind die beiden Frauen wirklich Demimondainen, wie die Ueberlieferung will? Ihre Tracht entspricht vollkommen der damaligen elegantesten Mode; ihre Gesichtsbildung und der sich darin spiegelnde Geist sind von einer besonderen Stumpfheit, die uns aber auch in anderen Gemälden der Zeit an den Damen der ersten Gesellschaft zuweilen auffällt. Auch aus ihrer Tätigkeit kann man kaum sicher auf den Hetärenberuf der beiden Frauen schliessen; warum sollten nicht auch vornehme Damen sich in einer langweiligen, vielleicht glühend heissen Sommerstunde auf dem Balkon mit ihrer kleinen Menagerie beschäftigen? Und wir wissen, dass die Frau in Venedig zu jener Zeit sehr abgeschlossen und häuslich lebte und selten sich auf eine höhere geistige Stufe erhob. Sei dem wie ihm wolle; mögen die Frauen Curtisanen oder Patrizierinnen sein, jedenfalls hat uns Carpaccio in der Tafel ein höchst interessantes Sittenbild überliefert. Dass das Bild in seine Frühzeit fällt, geht aus der fehlerhaften Perspektive und aus dem unmöglichen Sitzen der hinteren Frau genugsam hervor.

49. 50. Guido Mazzoni: Kopf eines Greises. Die Beweinung Christi. Derartige Gruppen, die „Anbetung der Hirten", die „Beweinung Christi" entsprangen der Anregung der geistlichen Volksschauspiele jener Tage und bildeten eine Spezialität des Mazzoni, der sich aus einem Verfertigter von Masken zu einem mit Ehren überhäuften Künstler aufschwang. Die Realistik der Gestalten, erhöht durch eine entsprechende Bemalung, musste diesen Werken eine leicht begreifliche Volkstümlichkeit sichern. Für unser modernes Empfinden geht es da etwas stark spiessbürgerlich zu. Ein braver, alter Schuster, der vor seiner Werkstatt sitzt, gibt den Nikodemus ab, und ein Schlosser, der noch Hammer und Zange im Gürtel trägt, den Joseph von Arimathia. Doch das ehrliche Wollen des Künstlers verhindert eine lächerliche Wirkung und bewahrt die Gesichter im Schmerze vor der Grimasse. Die „Anbetung der Hirten", von der das Fragment beim Grafen Calori Cesis als einziger Rest stammt, gehörte zu den frühesten Werken Mazzonis. Ebenso die Pietà von S. Giovanni; die war 1480 vollendet und ist unter den gleichartigen einige Jahre früher resp. später anzusetzenden Werken, soweit sie uns erhalten sind, das künstlerisch bedeutendste und bekannteste. Man erinnere sich bei diesen Tafeln an den Kopf eines alten Mannes im Kaiser Friedrich-

Museum, der ebenfalls aus Terrakotta und trefflich bemalt, vermutlich von einer der verlorenen Gruppen unseres Mazzoni stammt.

51. **Bartholomäus Zeitblom: Die Heimsuchung Mariae.** Der Altar von Eschach (bei Schwäbisch Gmünd), zu dem die abgebildete Darstellung innen auf dem rechten Flügel gehört, ist die Stiftung eines Grafen von Rechberg. Nach alter Tradition soll das Werk 1496 entstanden sein. Der Mittelschrein mit Holzbildwerk, Maria und die beiden Johannes, ist noch in der Kirche; die vier auseinander gesägten Flügelbilder, sowie die vordere Predella mit den vier Kirchenvätern in Halbfiguren werden in Stuttgart bewahrt, während die rückseitige Predella mit dem Schweisstuche der Veronika in der Berliner Gemäldegalerie zu finden ist. Auf den Rückseiten der hohen Flügel sind Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist dargestellt. Mit der etwas leeren Monumentalität, mit dem edlen Frauentypus erscheint unser Bild als ein besonders charakteristisches und glückliches Beispiel der schwäbischen Malkunst vom Ende des 15. Jahrhunderts, deren fruchtbarster und weithin anregender Vertreter Zeitblom war. Die Grösse dieses Meisters zeigt sich am besten in solchen feierlichen Gruppen. An der Gestaltung dramatisch bewegter Szenen scheitert Zeitblom gewöhnlich. Die gemalten Tafeln wurden 1818 von der Gemeinde verkauft und befanden sich in der Sammlung Abel

52. **Michael Pacher: Nicolaus von Cusa, einen Kranken heilend.** Der als Ganzes nicht erhaltene Altar des Augustiner Chorherrnstiftes zu Neustift bei Brixen, dessen gemalte Flügel sich heute in den königlich bayrischen Sammlungen, zum Teil in der Münchener Pinakothek, zum Teil in Augsburg befinden, stand an Grösse und Bedeutung wahrscheinlich kaum dem Pacher-Altare von St. Wolfgang nach, der mit Recht als der schönste Tiroler Altar gilt. Ehe die verwickelte Frage beantwortet ist, ob Michael Pacher nur Bildschnitzer oder nur Maler oder Bildschnitzer und Maler gewesen sei, lässt sich über den Autor der Neustifter Flügel, die den Flügeln von St. Wolfgang stilistisch sehr nahe stehen, mit Bestimmtheit nichts sagen. Ein kühner, selbständiger Meister, der oberitalienische Anregungen verarbeitet hat, ist der Schöpfer unserer Tafel, die von der Rückseite des gleichfalls in Augsburg bewahrten Flügelbildes mit dem hl. Hieronymus stammt. Die Beleuchtung des Raumes, die Verkürzung der nackten Figuren verleihen der Darstellung eine aufregende Lebendigkeit, die von den gleichzeitigen fränkischen und schwäbischen Malern nicht erreicht wurde. Der Neustifter Altar entstand etwa 1480.

53. **Jan Both: Italienische Landschaft.** Unter den holländischen Malern, die italienische Landschaftsmotive in effektvollem Aufbau und warmer Beleuchtung darstellen, ist Jan Both derjenige, der dem grössten Meister der Ideallandschaft Claude Lorrain am nächsten kommt. Im 17. Jahrhundert wurde er höher geachtet als die Maler der national holländischen Landschaft, höher als Ruisdael und Hobbema. Heute ist sein Stern im Erbleichen, und seine einwandfreien, aber unpersönlichen Schöpfungen werden zumeist übersehen. Die Mitarbeit seines Bruders Andries, die für die Staffage von den älteren Katalogen fast stets angenommen wird, gilt jetzt für unwahrscheinlich. Unser stattliches Bild, das die Brüsseler Galerie 1850 auf der Versteigerung der Bilder des Königs Wilhelm II. von Holland erwarb — für 10400 Gulden! —, ist ein gutes und charakteristisches Spezimen seiner Kunst. Es ist im Smith-Katalog unter Nr. 82 beschrieben.

54. **Karel Dujardin: Der Knabe mit dem Esel.** Dujardin ist ein Schüler Berchems und teilt mit seinem Meister die Vorliebe für Italien, das er zweimal besuchte. Er ist mehr Figuren- und namentlich Tiermaler als Landschafter und hat gern das Volksleben des Südens dargestellt, ziemlich schlicht, mit direkter Naturbeobachtung. Das Theaterhafte kommt hauptsächlich durch die Beleuchtung in seine Bilder. Das hübsche Bild, das in die erlesene Sammlung des königlichen Palastes Aufnahme gefunden hat, ist ein gutes Spezimen. Dujardin zeichnet die Tiere mit viel Verständnis, wenn er auch weder die Genauigkeit Potters noch die Anmut Adriaens van de Velde erreicht. Seine Komposition ist in unserem Falle nicht sehr glücklich, das Landschaftliche kulissenhaft und der Effekt der Abendsonne erscheint allzu absichtlich. Dujardin war übrigens auch als Porträtist bei der höheren Amsterdamer Gesellschaft beliebt. Er hat mit glattem Vortrag und geringem Farbensinn sehr tüchtige Bildnisse geschaffen. — Unser, von Watelet gestochenes Gemälde war im 18. Jahrhundert in vornehmen französischen Sammlungen.

55. **Léon Bonnat: Bildnis des Staatsmannes Adolphe Thiers.** Das Bildnis Thiers, wohl das bekannteste unter den zahlreichen Werken des gefeierten französischen Porträtmalers, beherrscht im Louvre einen der beiden Säle, welche die dem Staate vermachte Sammlung des auch um die Kunst seiner Zeit verdienten Staatsmannes und Historikers umschliessen. Bonnat hat es 1876, ein Jahr vor dem Tode von Thiers, in dessen Privathaus in der Rue St. Georges gemalt, da die Stufen zu seinem Atelier für den kränkelnden Greis zu schwer zu erklimmen waren. Der durchdringende Verstand, aber auch der bis zur Verbohrtheit gehende Eigensinn des Mannes, der sich aus den kleinsten Verhältnissen in kurzer Zeit bis zum Minister emporgeschwungen hatte und als Greis zum ersten Präsidenten der Republick erwählt worden war, kommen in der ausgearbeiteten Stirn, den bebrillten scharfen Augen und den gekniffenen Lippen vortrefflich zum Ausdruck. Das Bild erinnert in der Heraushebung des Wesentlichen bei aller Sorgfalt in der Einzelbehandlung an die Männerbildnisse von Ingres.

56. **Alexandre-Gabriel Decamps: Türkische Schule.** Decamps hat den Orient für die französische Kunst erobert und er ist einer ihrer stärksten Koloristen. Seine Bedeutung bleibt, auch wenn man seine Mängel in der Komposition und in der Zeichnung zugibt. Sein Bestes gab er in den kleinen Genrebildern mit Bettelkindern, Hunden, Affen, von denen die schönsten mit der Sammlung Thomy Thiéry ins Louvre gelangt sind, und in seinen orientalischen Szenen, deren berühmteste Beispiele im nahen Chantilly vereinigt sind. Die türkische Schule mit dem phlegmatischen alten Schulmeister und den zerlumpten Bengeln, die in allen erdenklichen Stellungen herumhocken, bildet eins seiner Lieblingsmotive. Unermüdlich war er in der Erfindung neuer Rezepte, um die Leuchtkraft seiner Palette zu erhöhen, und er hat denn auch eine Intensität des Lichtes und eine Farbenglut, besonders in den gelben und roten Tönen erreicht, wie kaum ein anderer moderner Maler.

57. **Jean Michel Moreau, gen. Moreau le Jeune: Zwei Bilder zu Rousseaus Werken.** Beide Bilder gehören zu „Emile". Auf dem ersteren befinden sich Jean Jacques und sein Zögling auf der Hühnerjagd. Im fertigen Druck lautet die Legende: „Un violent exercise étouffe les sentiments tendres". Auf dem anderen Blatt entführt Jean Jacques unter Widerstäuben seinen Schüler Emile, den er von Sophie trennen will. Beide Blätter sind von N. Le Mire gestochen. Für andere Ausgaben sind diese Darstellungen öfters verkleinert kopiert worden.

58. **Moreau Le Jeune, Jean Jacques François Le Barbier, Clement Pierre Marillier: Illustrationen zu Voltaire, Rousseau, Prévost.** Die erste Darstellung ist zum 9. Kapitel des „Candide", in der Voltaire-Ausgabe, Kehl 1784—89, im 44. Bd. zu Seite 247 und wurde von Ph. Trière nach Moreau gestochen. Candide wird bei Cunegonde von dem Juden Issacher, einem ihrer Liebhaber, überrascht und erschlägt ihn, der mit seinem Dolch auf Candide eingedrungen war, im Glauben, dieser habe keine Waffe bei sich. Die zweite Darstellung ist von E. de Ghendt nach Le Barbier für die Rousseau-Ausgabe, Paris 1788—93 gestochen, und gehört zu den „Confessions". Der Mann, der hier seltsamerweise so alt erscheint, ist Rousseau selbst, die Frau seine junge Trösterin, die Witwe Mme. de Warrens. Die beiden unteren Bilder von Marillier, stammen aus den vielbändigen „Oeuvres choisies" des P. Prévost, des berühmten Verfassers der Manon Lescault, der den englischen Roman in Frankreich einbürgerte. Das Bild l. ist seiner freien Uebertragung von Richardsons Clarissa Harlove entnommen und wurde von Mme. Ponce gestochen; dasjenige r. illustriert eine Szene aus „Sir Charles Grandison" ebenfalls nach Richardson, und wurde ven Chatelein gestochen.

59. **Moreau Le Jeune, Pierre Le Bouteux: Illustrationen zu Delaborde „Choix de Chansons", Paris 1773.** Die auf Tafel 59 vereinigten Stiche sind den Illustrationen zu Delaborde: Choix de Chansons entnommen. Das Werk ist der Gemahlin des Dauphin, Marie Antoinette, gewidmet und 1773 in 4 Oktavbänden zu Paris erschienen. Die Illustrationen des ersten Bandes hat Moreau allein gezeichnet und auch gestochen. Nur ein Zwist mit Delaborde verschuldete, dass nicht für das ganze Werk die Künstlerhand Moreaus zur Verfügung stand. Zum zweiten Bande lieferte Le Bouteux, zu Band 3 und 4 Le Barbier die Zeichnungen, während Macquelier und de Née die Stecher waren. Moreaus Stich gehört zu dem Gedicht: La Dormeuse (Bd. I, p. 24) und zeigt einen Kavalier, der, nach seiner Angebeteten seufzend, die Schöne auf einer Parkbank schlummernd findet. Le Bouteux illustriert: Conseils aux femmes (Bd. II, p. 140); das Gedicht, das, wie la Dormeuse, aus der Idee Delabordes stammt, der die in diesem Werke verewigten Gedichte sammelte und auch in Musik setzte, gibt Anweisungen, wie ein Liebhaber recht zu fesseln sei, damit man nicht, wie das Bild zeigt, bald verlassen in Einsamkeit sitzt.

60. **Hubert François Bourguignon gen. Gravelot, Charles Eisen: Illustrationen zu Boccaccio und zu Lafontaine.** Die oberen Darstellungen rühren von Gravelots Hauptwerk, dem Dekameron (italienisch London-Paris 1757, französisch Paris 1757, beide in 5 Bänden) und gehören zur 8. Novelle des 4 Tages, deren Ueberschrift in der Witteschen Uebersetzung lautet: „Girolamo liebt die Salvestra. Die Bitten seiner Mut„ter nötigen ihn nach Paris zu gehen, und wie er zurück„kommt, findet er seine Geliebte verheiratet. Er schleicht

„sich verstohlen in ihr Haus und stirbt an ihrer Seite. Die „Leiche wird in eine Kirche getragen und Salvestra sinkt „tot neben ihr nieder." Links ist ein Aetzdruck, rechts eine Wiedergabe des mit dem Stichel fertig gearbeiteten Bildes. In vielen Fällen hat ein Künstler die Platte geätzt und ein zweiter sie fertig gestochen und letzterer hat nicht ausnahmslos die Wirkung gesteigert. Die beiden unteren Bilder sind Proben aus Eisens Meisterwerk, den Illustrationen zu Lafontaines „Contes et nouvelles", die 1762 in Paris erschienen, und zwar „Le calendrier des Viellards" und „Le cocu, battu et content". Beide Geschichten entlehnte Lafontaine dem Boccaccio. Links sehen wir den alten Ricciardo von Chinzica mit seiner jungen Frau. Paganino hat ihm diese geraubt, ihm aber erlaubt, sie wieder heimzuführen, wenn er sie hierzu bereit findet. Er versucht sie eben zu überreden, stösst aber auf unüberwindliche Abneigung. In dem anderen Bild wird Egano in den Kleidern seiner Frau von deren Liebhaber Anichino geprügelt. Er hat ihn von seiner Frau genasführt, abfangen wollen, wird nun aber von dem sich verstellenden Anichino mit dem Weidenstock empfangen, und ist überdies noch glücklich, dass er geprügelt wurde, weil er glaubt dadurch habe Anichino bewiesen, er habe die Frau nur auf die Probe stellen wollen, selbst aber streng moralisch gedacht. Diese Kupfer tragen auch in den Auflagedrucken die Namen der Stecher nicht. Merkwürdig ist auf dem zweiten unserer Bilder, wie wenig Sorge die Mondbeleuchtung den Künstlern bereitet.

61. Hubert François Bourguignon gen. Gravelot: Illustrationen zu Thomas Corneille und zu Marmontel. Das obere Bild befindet sich im 10. Band der grossen Corneille-Ausgabe (Paris 1764), der auch die Werke Thomas Corneilles enthält, und illustriert die 8. Szene des 2. Aktes von dessen „Graf Essex". Auf der Königin Befehl verlangte Crommer dem Essex seinen Degen ab, den dieser ihm mit den Worten, die unter der Darstellung stehen, übergibt. Noel Le Mire stach das Blatt. Die beiden unteren Bilder sind den etwas rührseligen „Contes Moraux" von Marmontel entnommen, die den erwünschten Ton zu ihrer Zeit vortrefflich fanden, wie allein schon die grosse Anzahl der Nachahmungen beweist. Auch diese Ware war englischer Import, und es ist kein blosser Zufall, dass mehrere der Illustrationskünstler, die wir angeführt haben, nicht nur gleichzeitig für englische Verleger arbeiteten, sondern tatsächlich in London Jahre lang tätig waren. Die drei Marmontelbände erschienen 1765 zu Paris und Gravelots 23 Kupfer dazu gelten als seine zweite Hauptarbeit.

62. Meister des Todes Mariae: Bildnis einer Frau. Der ausgezeichnete und höchst fruchtbare Maler, der früher den kölnischen Meistern zugezählt wurde, gilt jetzt zumeist als Antwerpener und wird mit Joost van Cleve dem älteren identifiziert. Eine grosse Zahl guter Bildnisse wird ihm zugeschrieben, in Nürnberg allein drei Porträts, davon wenigstens eines, das hier abgebildete, mit Recht — No. 65 des neuen, 50 des alten Kataloges. Im 3. Bande dieser Publikation (Tafel 121) ist sein Selbstbildnis aus der Sammlung R. v. Kaufmann zu Berlin reproduziert. Die Frau hat lichten, zart rötlichen Teint, rotes Haar, stahlblaue Gewandung mit roten Aermeln. Charakteristisch für den Meister ist, dass die Augensterne unvermittelt als auffällig dunkle Flecke in dem zart modellierten Antlitze stehen. Charakteristisch sind auch die fleischigen, vortrefflich gezeichneten und modellierten Hände. Das Bild stammt aus der Wallerstein-Sammlung und gehört zum königlich bayrischen Hausgut.

63. Albrecht Altdorfer: Die wundertätige Heilquelle. Die genrehaft gestaltete Szene gehört vermutlich zu der Folge der Quirinus-Legende, von der drei Tafeln im Germanischen Museum zu Nürnberg (Bd. I, Taf. 154), zwei in der Akademie zu Siena bewahrt werden. Männer, Frauen und Kinder drängen sich an einer ummauerten Quelle bei einer Kapelle, heilkräftiges Wasser schöpfend. Das Bild zeigt denselben Stil wie die anderen Stücke der Serie, breite Behandlung, energische Bewegungsmotive und leuchtende Farbigkeit, und steht ihnen nicht nach, abgesehen davon, dass am unteren Rande einige Partieen übermalt sind. Auf einem Strebepfeiler der Kapelle sieht man das bekannte Monogramm Altdorfers. Ob zu der Quirinusfolge gehörig oder nicht, jedenfalls ist auch unsere Tafel um 1520 entstanden, in der mittleren Periode des Regensburger Meisters.

64. Ferdinand Bol: Jakobs Traum. Ferdinand Bol war Rembrandts Schüler um 1636 zu Amsterdam, da der Meister auf der Höhe seiner Erfolge stand und Porträtist der vornehmen Amsterdamer Gesellschaft war. Der Schüler blieb auf der Stufe, von der aus Rembrandt immer weiter und weiter stieg, und wurde der Liebling des Publikums, das dem Genius nicht zu folgen vermochte. Rembrandts Kunst verflachend, ins Elegante und Sentimentale ziehend, den Wünschen der Auftraggeber sich anpassend, hat Bol Bildnisse und historische Kompositionen geschaffen. Mit den Jahren entfernte er sich immer mehr von seinem Vorbild, da er und sein Publikum stets flacher, Rembrandt aber tiefer wurde. Unser Bild gehört zu den liebenswürdigsten Schöpfungen Bols, es ist signiert mit seinem Namen, aber nicht datiert. Gewiss gehört es zu seinen früheren Arbeiten, stammt wohl noch aus den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts. Alle Ausdrucksmittel sind sehr geschickt entlehnt, und es gehört schon ein geschultes Auge dazu, zu bemerken, wie matt, abgeleitet, aus zweiter Hand das Ganze und alle Einzelheiten sind. — Ein Kuriositätsinteresse ist an dieses Gemälde geknüpft, insofern Max Lautner bei Errichtung seines famosen Hypothesenbaues gerade von hier seinen Ausgang nahm. In seinem glücklicherweise rasch vergessenen Buche „bewies" dieser Autor, dass die Bilder, die wir als Rembrandts Schöpfungen verehren, von Ferdinand Bol herrühren.

65. Francisco de Zurbaran: Betender Mönch. Dieses Gemälde, welches einst zu den meistbewunderten in der berühmten spanischen Galerie Ludwig Philipps gehörte, wohin es durch Baron Taylor gekommen war, darf als typisches Beispiel für Zurbarans Kunst betrachtet werden. Die strenge, schlichte Sachlichkeit der Auffassung, die Innerlichkeit der Charakterisierung und die leidenschaftliche Kraft des malerischen Ausdrucks in starken Kontrasten von Licht und Schatten vereinen sich zu einem Ganzen von stärkster Wirkung, von zwingender Gewalt.

66. Zurbaran: Der heil. Franziskus. Der hl. Franz von Assisi gehört zu jenen Darstellungen, die im Werk des Künstlers am häufigsten wiederkehren, vielleicht auf Grund einer besonderen Verehrung dieses seines Patrons. Das Bild wirkt in seiner tiefen Empfindung wie ein Gebet, wie die Offenbarung eines inneren Erlebens. Ganz abgezogen von allem, was der Welt gehört, sehen wir den Heiligen sich dem Himmel zuwenden mit jenem Blick völliger Hingabe, inbrünstiger selbstloser Liebe, die diesen liebenswürdigen und liebenswerten Heiligen charakterisieren Das einseitige Licht, welches voll auf das abgezehrte Gesicht fällt, gibt ihm etwas Unirdisches, Extatisches. Zu vollendeter Wirkung gelangt dieses mystische Element der Stimmung durch seine farbige Umwertung in einer Symphonie brauner und grauer Töne. — Das Gemälde kam mit der Mannheimer Galerie in die Alte Pinakothek.

67. Zurbaran: Der Pater Francisco Zumel — Der Pater Hieronymus Perez. Die beiden Geistlichen, welche der Maler hier mit so unübertrefflicher Kunst dargestellt hat, gehören einem der beiden Orden an, die so speziell für das Bedürfnis Spaniens zugeschnitten waren, dass sie diesseits der Pyrenäen fast unbekannt geblieben sind. Da es nach der Auffassung spanischer Theologen für unmöglich galt, dass der König von Spanien je mit den heidnischen „Mohren" (d. h. den Herrschern von Marokko, Algier, Tunis und Tripolis) in Frieden leben könne, so führte dieser Jahrhunderte währende Kriegszustand (erst Karl III. schloss Frieden mit den Barbarenstaaten 1785 bis 1787) nicht nur zu einer völligen Verwüstung und Verödung der spanischen Küsten, sondern brachte auch jährlich Tausende spanischer Untertanen in harte Sklaverei. Diese wieder ihrer Heimat zuzuführen, war Aufgabe zweier Orden. Dem ersten derselben, dem 1198 durch Johann von Matha und Felix von Valois gegründeten, 1208 von Innocenz III. bestätigten „Ordo SS. Trinitatis redemptionis captivorum", den Trinitariern stellte sich alsbald der 1223 von Pedro Nolasco gestiftete „Ordo B.V. Mariae de mercede redemptionis captivorum" die Mercenarier zur Seite. Diesem gehören die beiden Geistlichen an. Die Aufgabe, welcher die Ordensglieder sich widmeten, stellte hohe Anforderungen an ihren Mut und ihre Selbstlosigkeit, denn im Verkehr mit den gewalttätigen, rohester Willkür huldigenden Mohammedanern wurden viele von ihnen ein Opfer ihres Berufes und starben in den Ketten, aus denen sie andere befreiten. — Die beiden Bilder, welche unstreitig zu den besten Porträts des Meisters zählen, gehören zu einer Gruppe von elf Gemälden, die sich noch zu Ponz' Zeiten im Kloster der merced calzada in Sevilla befanden, fünf davon sind heute in der Galerie der Academia de S. Fernando in Madrid.

68. Meister des Todes Mariae: Die Anbetung der Könige. Der fruchtbare Maler, der der Schule von Antwerpen stilkritisch zugeordnet wird, scheint weit herumgekommen und auch in Genua tätig gewesen zu sein. Mindestens ein Altarbild von seiner Hand steht noch in einer Genueser Kirche. Der Flügelaltar mit der Kreuzigung Christi in der Sammlung Thiem stammt aus Genueser Privatbesitz. Das grosse Bild, das der Louvre von ihm besitzt, soll aus dieser italienischen Stadt kommen, und ebendaher auch die Anbetung der Könige, die wir abbilden. Der Feldmarschall Graf Schulenburg, wird berichtet, hätte bei der Belagerung Genuas die Tafel, die in der chiesa di S. Luca d'Erba bewahrt wurde, vor dem Verbrennen gerettet und August III geschenkt. Neben der kleineren Anbetung der Könige in der Dresdener Galerie repräsentiert unsere reiche Komposition den späteren Stil des Meisters. Die Falten sind unruhiger, die Modellierung ist kräftiger als dort. Abgesehen von den üblichen Figuren der

Anbetung ist links vorn der hl. Domenicus, rechts der hl. Lucas sichtbar. Die porträtartige Gestalt am Rande links im zweiten Grunde scheint der Stifter zu sein, die kleinere Gestalt, die in Halbfigur hinter der Rampe auftaucht, gilt wohl mit Recht als der Maler. Die Tafel war ehemals als Dürer und später Gossaert katalogisiert.

69. Anton van Dyck: Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde. Van Dyck schloss sich um 1520, ehe er nach Italien ging, so fest und eng an Rubens an, verstand es damals so geschickt, den Malvortrag des Meisters nachzuahmen, dass es namentlich vor Bildnissen in mehr als einem Falle, selbst für erfahrene Kenner, schwer zu entscheiden ist, ob Rubens oder van Dyck. In der Dresdener Galerie werden mehrere vortreffliche Porträts bewahrt, die früher als Werke des älteren Meisters betrachtet, neuerdings dem jüngeren zugeschrieben werden. Dazu gehört das hier abgebildete Porträt einer Dame (1023 B), die als Marie Clarisse Voverius erkannt worden ist. Im ältesten Inventar Quarienti (vor 1753) hiess das Bild richtig „van Dyck", wurde aber schon im Inventar von 1754 als „Rubens" aufgeführt und behielt diesen Namen bis in die neueste Zeit. In der Zeichnung minder solide als sein Meister, erscheint van Dyck in dieser Jugendperiode in der Malweise noch energischer als Rubens, allerdings eher von äusserlicher Bravour, in der Auffassung feiner und geistiger, und verrät sich am leichtesten in den elegant gespitzten Händen.

70. Jan Steen: Die Hochzeit zu Kana. Die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts gestattete den Malern, die biblischen Szenen mit voller Freiheit, je nach Laune und persönlicher Vorstellung zu gestalten. Aus dem Gottesdienste war das Altarbild verbannt; die holländische Art der Frömmigkeit bedurfte der sichtbaren Anregung nicht. Die Bibel war als Erbauungs- und Lesebuch in aller Händen. Wenige holländische Maler machten von der Freiheit Gebrauch. Rembrandt freilich gewann die Möglichkeit, sein tiefes Empfinden in die biblischen Gestalten und Szenen zu ergiessen. Die meisten holländischen Maler aber, besonders die Genremaler, hielten sich an die alltägliche Gegenwart. Jan Steen macht eine Ausnahme, wie er überhaupt von anderem Blut, anderer Rasse zu sein scheint, als seine Rivalen. Er besass die regsamste Fabulierneigung, die aus vielen Quellen schöpfte und den grössten und bekanntesten Geschichtenschatz des Bibelbuches keineswegs beiseite liess. Wie er überall die menschliche Komödie erblickte, wie er das Dogmatische in den Hintergrund schob, ist in allen seinen biblischen Genrestücken zu bemerken. Die Hochzeit zu Kana mit der schwachen Gestalt Christi im Hintergrunde und den lustigen Figuren der Zecher und Musikanten vorn ist ein charakteristisches Beispiel seiner Art des Predigens.

71. Adriaan van de Velde: Eisbelustigung. Die Familie van de Velde war reich an tüchtigen Malern fast das ganze 17. Jahrhundert hindurch. Adriaan war der Sohn Willems des Aelteren, des bekannten Marinemalers, Bruder des jüngeren Willem. Esaias van de Velde, einer der Begründer der national holländischen Landschaftsdarstellung, scheint sein Oheim gewesen zu sein. Ausser seinem Vater sollen Jan Wynants und Ph. Wouwerman seine Lehrer gewesen sein. Obwohl Adriaan jung starb, entfaltete er eine überaus reiche Tätigkeit und führte nicht nur eine lange Reihe ausgezeichneter Gemälde mit Gewissenhaftigkeit und Sauberkeit aus, sondern fügte auch den Landschaften anderer Meister Staffagefiguren hinzu, so den Landschaften Hackaerts, Jan v. d. Heydens, Moucherons, Wynants' u. a. — Seine Schöpfungen sind eher geschmackvoll als geistreich, sie ermangeln der Kraft, Originalität und Frische, die Albert Cuyps Werke auf eine höhere Stufe heben. Adriaan ist dafür als Zeichner zuverlässiger und glücklicher in der Komposition. Im besonderen gelingt ihm stets das schönste Gleichgewicht zwischen Figur und Landschaft. Unser Bild, das 1754 aus der Pariser Sammlung de la Bouexière erworben wurde, ist wie fast alle seine Arbeiten mit dem vollen Namen signiert und auch datiert. Doch ist es nicht sicher, ob die Zahl 1665 oder 1669 zu lesen sei.

72. Donatello: Sakraments-Tabernakel. Donatello ging 1432 mit seinem Freunde Brunelleschi nach Rom, um, wie Vasari sich ausdrückt, in der Nachahmung der antiken Werke sich zu vervollkommnen. Er erlebte dort noch den Einzug und die Krönung Kaiser Sigismunds, die Papst Eugen IV am 31. Mai 1433 vollzog. Zu dieser Feier, scheint es, betraute man in kluger Ausnutzung seines Besuches den damals schon weit berühmten Bildhauer mit der Anfertigung eines neuen Sakramentstabernakels. Beim Abbruch der alten Petersbasilika verschwand das Werk und blieb Jahrhunderte hindurch verschollen, bis 1886 August Schmarsow es zufällig in dem neuen Sakristeigehäude und zwar in der abgelegenen Capella dei Beneficiati wieder auffand und Donatellos Hand sogleich darin erkannte. In hellem, feinkörnigem Travertin dargestellt, zeigt die Arbeit in ihrer skizzenhaften Ausführung die Eile, mit der diese Gelegenheitsdekoration angefertigt werden musste. Verrät sich auch in den Einzelheiten keineswegs die eigene Hand des Meisters, so ist das Tabernakel doch eines der glänzendsten Beispiele seiner ganz aufs Malerische gerichteten Dekorationskunst. In dem reichen Schmuck von fast freiplastisch herausgearbeiteten Einzelgruppen und zartem Relief triumphiert der Bildhauer über den Architekten. Aber dies architektonische Gerüst und Rahmenwerk, so wenig schulgerecht es sich ausnehmen mag, in dem malerischen Wechsel seiner vorspringenden und tief beschatteten Teile steckt voll von eigensinniger Originalität, auf die nur ein grosser Meister verfallen konnte. Es bringt Motive, wie z. B. die auf dem Giebel hingelagerten Figuren, deren grossartige Wirkung erst das Zeitalter Michelangelos würdigen konnte. So steht das Werk einsam und unerreicht inmitten der reichen dekorativen Skulptur des Quattrocento.

73. Domenico Theotocopuli, gen. El Greco: Bildnis eines Unbekannten. Aus monochromem Grund in weiss und schwarz herausmodelliert, fesselt dies Bildnis durch das unmittelbare Leben, das ihm der Künstler geliehen und durch die Note von Melancholie, die er den herben von Bitterkeit erfüllten Zügen dieses Mannes aufgeprägt hat. Wie von so vielen und gerade den besten Porträts des Meisters, ist auch von dem vorliegenden nicht mehr bekannt, wer der Dargestellte war.

74. Domenico Theotocopuli, gen. El Greco: Der hl. Hieronymus. Dieses mächtige Patriarchenhaupt galt in der Galerie des Herzogs von Hamilton, in der es sich bis 1882 befand, für eine Arbeit Tizians. Der Kopf erinnert stark an den S. Pablo desselben Meisters in der Prado-Galerie, mit welchem Bilde das hier reproduzierte auch ungefähr die gleichen Masse gemein hat. Die Inschrift auf dem Buch: „Cornaro aet. suae 100. 1556" dürfte ein findiger Kunsthändler hinzugefügt haben, um den heiligen Kirchenvater als Porträt besser verwerten zu können. Lodovico Cornaro aus dem berühmten Venetianer Geschlecht, dem auch die Königin von Cypern entstammt, hat aber mit diesem Bildnis nichts zu tun. Er war Vegetarianer und Temperenzler mitten im 16. Jahrhundert und hat ein Buch geschrieben „della vita sobria", für welches er durch das hohe Alter, das er erreichte (er starb 1566 im 110. Jahre), die beste Reklame machte. Es erlebte zahllose Auflagen, wurde in alle Kultursprachen übersetzt und genoss ein so kanonisches Ansehen, wie 200 Jahre später Hufelands Makrobiotik.

75. Domenico Theotocopuli, gen. El Greco: Die Heilung des Blinden. Das hier reproduzierte Gemälde gehört der vorspanischen Zeit des Künstlers an und ist die flotte Wiederholung einer dem Maler geläufigen Komposition, gibt es doch eine Variante in der Dresdener Galerie. Justi findet in diesem Parmenser Bild die Zeichnung feuriger, aber auch manierierter, jedenfalls verraten Zeichnung, Komposition und Farbe den Schüler venetianischer Ateliers. Das Bild kam 1862 aus der Sammlung Mariano Inzani in die Galerie zu Parma.

76. Domenico Theotocopuli, gen. El Greco: Das jüngste Gericht. Un sueño de Felipe II ist der eigentliche Titel dieses grossen Gemäldes, welches man im Escorial auch die Glorie des Greco genannt hat. Die Komposition beruht auf der allen mittelalterlichen Theologen so geläufigen Vorstellung der vier letzten Dinge: Tod, Gericht, Verdammnis, Seligkeit. Dieser Gedankengang hat seit Bonaventura unzählige Andachtsbücher hervorgebracht und war gerade im sechzehnten Jahrhundert durch die weitverbreiteten Büchlein zweier Karthäuser, des Jacobus de Clusa und des Dionysius (de Rickel) Carthusianus ungemein populär geworden. Einen tiefen Blick scheint der Künstler in die Seele des Königs getan zu haben, dessen Traum er hier künstlerisch verdichtet hat, dieses Königs, der sich ein gigantisches Kloster als Residenz erbaute und der die Welt regierte wie ein zelotischer Beichtvater. Hier kniet er im Vordergrund und erwartet im Kreise von Geistlichen und Kriegern die Herabkunft des Menschensohnes, der da kommen wird zu richten die Lebendigen und die Toten. Neben dem Herrscher empfängt der ewige Abgrund bereits seine Opfer, während im Hintergrund die Scharen der Seligen fernen Himmeln zustreben. Anmutige Engel in weitem Kreise schwebend verehren mit koketter Grazie das Symbol Christi, in dessen Namen sich aller Knie beugen werden, im Himmel, auf Erden und unter der Erden. Die Idee ist mittelalterlich, Zeichnung und Farbe aber so modern empfunden, dass sie diesem Spuk Leben und unbehagliche Wirklichkeit verleihen.

77. Domenico Theotocopuli, gen. El Greco: Die Beisetzung des Grafen Orgaz. Dieses Gemälde ist eine Wiederholung (ohne die obere Hälfte) jenes grossen Bildes, welches in der Kirche Santo Tomé zu Toledo das Begräbnis des Grafen Orgaz darstellt. Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, hatte diese verfallene Kirche restauriert, ein Augustinerkloster gegründet und als er im Jahre 1312 im Geruch der Heiligkeit starb, erschienen die HH. Stephan und Augustinus und nahmen die Bestattung ihres frommen Verehrers persönlich vor. Dieses Wunder war, wie Luther sagen würde, lange unter

der Bank gelegen und wurde erst hervorgeholt, als 1564 der Pfarrer der Kirche Andres Nuñez die säumige Gemeinde von Orgaz wegen unterlassener Lieferung von Wein und Getreide verklagen musste. Dann wurde den unwilligen Schuldnern zur Aufmunterung zwei Jahrzehnte später das Gemälde gestiftet. Der Künstler erhielt 1200 Dukaten dafür. Das ganz auf schwarz und weiss gestimmte Kolorit erhält nur durch die leuchtenden Töne der reich in Gold gestickten Gewänder der beiden Heiligen, welche übrigens heute noch im Schatz der Kathedrale aufbewahrt werden, eine wärmere Note. Diese Wiederholung kam aus der Galerie der Akademie von S. Fernando in den Prado. Das Bild wird hier (ebenso wie der sueno de Felipe II) zum ersten Male publiziert und man wollte daher trotz der wenig günstigen Vorlagen nicht auf die Reproduktion verzichten.

78. Jan van Scorel: Familienbildnis. Das um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene holländische Gemälde, das wir abbilden, erscheint kunsthistorisch von grosser Bedeutung als neuartige Schöpfung. Ein älteres Gruppenporträt von so freier Gestaltung ist nicht zu finden. Das Familienporträt, das die Holländer im 17. Jahrhundert reich ausbildeten, stammt von den Andachtstafeln des 15. und 16. Jahrhunderts ab, auf denen die Stifter mit Frau und Kindern betend dargestellt sind, kunstlos aufgereiht. Wie mannigfaltig und keck sind die Figuren in unserer Darstellung gruppiert, wie weltlich und genrehaft ist die Auffassung! Charakteristisch für Jan van Scorel, dem das Bild wahrscheinlich mit Recht zugeschrieben wird, ist die grosszügige Zeichnung und die energische Beleuchtung. Marten van Heemskerk war Schüler Scorels und schloss sich mit seinen früheren und besten Schöpfungen eng an das Vorbild des älteren Meisters an. Es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, dass Heemskerk, nicht Scorel, dieses Gruppenbildnis geschaffen habe.

79. Hendrik Martensz Sorgh: Die Fischverkäuferin. Der in Rotterdam tätige H M. Sorgh, der den Beinamen Rokes führt, ist ein tüchtiger, mit grosser Sorgfalt ans Werk gehender Genremaler, der mit besonderer Vorliebe Marktszenen schildert. Unser Bild, das zu seinen besten gehört, enthält ausser den ein wenig ausdruckslosen Figuren einen höchst charakteristischen Rotterdamer Strassenblick und vorn ein Fischstilleben. Die Verbindung von Genre und Stillleben ist eine Spezialität der Rotterdamer. Das Gemälde, das schon im Dresdener Inventar von 1722 vorkommt, ist signiert mit dem vollen Namen des Meisters H M (diese beiden Buchstaben verbunden) Sorgh und datiert 1664.

80. Gabriel Metsu: Die Spitzenklöpplerin. Aus der schönen Reihe ausgezeichneter Bilder von Metsus Hand in der Dresdener Galerie, die mit einer Ausnahme zum alten Bestande der sächsischen Sammlung gehören, bilden wir die einfache Genrefigur einer klöppelnden Dame ab. Man kann sich leicht vorstellen, wie Terborch solches Thema behandelt hätte, ein Thema ganz nach seinem Herzen, man kann sich den Unterschied klar machen und so die Art Metsus schärfer erfassen. Die Dame in Metsus Darstellung blickt etwas gefallsüchtig auf den Beschauer, während sie die Hände mit bewusster Zierlichkeit bewegt; in Terborchs Bild wäre sie gewiss ganz in ihre Arbeit vertieft und würde dem Beschauer keinen Blick gönnen. Terborchs Damen gehören, wenigstens scheinbar, zur hohen Gesellschaft, während Metsus eleganteste Erscheinungen nicht über das Niveau der begüterten Bourgeoisie herausstreben. Erreicht Metsu nicht die gesellschaftliche Vornehmheit, die Terborch, vielleicht manchmal gegen seinen Willen, wahrt, so bleibt er auch an malerischer Vornehmheit weit hinter dem Rivalen zurück. Das deutliche Detail, das Metsu mit wunderbarer Geschicklichkeit ausbreitet, verhüllt Terborch, der auf ruhige harmonische Effekte, auf die Wirkung des Ganzen mit sicherem Geschmacke zielt. Von der Vergleichung abgesehen, ist das mit dem Namen des Malers signierte Bild ein prächtiges Meisterstück.

81. Jens Juël: Der Künstler mit seiner Frau an der Staffelei. Die Anfänge der Interieurmalerei, in denen die dänischen Maler um die Mitte des XIX. Jahrhunderts besonders Vorzügliches leisteten, gehen auf Juël zurück. Das bedeutendste Stück der Art ist das kleine Gemälde des Kopenhagener Kunstmuseums. Der Künstler in Kniehosen, weissen Strümpfen und Schnallenschuhen mit Jabot und Spitzenmanschetten, sitzt, Palette und Pinsel in der Hand, vor der von hinten gesehenen Staffelei. Seine Rechte mit zierlich abgespreiztem kleinem Finger ruht auf der Lehne des Armsessels, in dem seine Frau in heller Haustoilette mit einer Stickarbeit im Schoss in aufmerksamer Betrachtung des Gemäldes auf der Staffelei sitzt. Juel selbst das Bild des weltgewandten Malers aus der 2. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Von grosser malerischer Feinheit ist die Abstufung des Lichtes auf der perlgrauen Atelierwand.

82. **Jens Juël: Bildnis einer Dame und ihres Sohnes.** Ein bezeichnendes Gemälde grösseren Formates aus Juëls letzter Zeit in hellen kühlen Empirefarben auf graugrünem Grunde. Die Dame in weissem, spitz ausgeschnittenem Kleide sitzt en face mit überschlagenem rechtem Bein quer auf einem Sessel, auf dessen Lehne ihr linker Arm ruht. Der Kopf mit der modischen à la grèce-Frisur ist leicht nach links geneigt, die Rechte im Schoss hält eine Stricknadel, die Linke einen Strickstrumpf, dessen Faden aus einem über die Stuhllehne gehängten violetten Strickbeutel kommt. An ihre Knie lehnt sich der Knabe im Westenrock mit weissem Schulterkragen und loeker strähnigem Haar. Er hat ein schmales hellviolettes Band in den Händen.

83. Christoffer Wilhelm Eckersberg: Bildnis des Bildhauers Thorwaldsen. Der Bildhauer in der Ordenstracht der römischen Accademia di San Luca in schwarzseidenen Kniehosen und violettem Schulterkragen, sitzend im Profil nach rechts. Die feinen Künstlerhände liegen in hellem Licht äusserst lebendig gemalt auf dem Knie des übergeschlagenen rechten Beines. Der Kopf mit dem feinlippigen Munde und den hellen Augen ist in dreiviertel Ansicht herausgedreht. Er steht vor einem Stück des Alexanderfrieses, den Thorwaldsen während Eckersbergs Aufenthalt in Rom entworfen hat. Das Gemälde der Ny Carlsberg Glyptothek ist eine eigenhändige Wiederholung des Originals von 1814 im Besitz der Kopenhagener Akademie.

84. Christoffer Wilhelm Eckersberg: Brigg mit Lotsenkutter. Bei hartem Winde unter bewölktem Himmel arbeitet sich der kleine Kutter durch die kurzen Wellen des Sundes zu der halb beidrehenden Brigg heran. Der Horizont liegt tief, das Verhältnis von Wasser und Himmel ist annähernd 1:6. So überzeugend das Tanzen, das Aufschäumen und Zerfliessen der niedrigen Wellen gegeben ist, das Hauptinteresse des Künstlers scheint doch den Schiffen zu gelten, die bis auf die letzten Taue und Kloben porträtiert sind.

85. Christen Sckjellerup Köbke: Landschaft. Köbke gehört zu den nächsten Schülern Eckersbergs. Im Jahre 1810 in Kopenhagen geboren, arbeitete er seit 1828 in Eckersbergs Atelier. Er hat auch Bildnisse gemalt, grösser aber ist seine Bedeutung als Landschafter. Anfangs kennt er nur einheimische Motive aus Kopenhagen und der nächsten Umgebung. Eine italienische Reise, die ihn während der Jahre 1838—40 bis nach Neapel, Sorrent und Capri führt, bringt reiche Anregung und Erweiterung des Motivenschatzes. 1845—46 war Köbke bei der inneren Ausschmückung des Thorwaldsenmuseums in Stuck und Fresko tätig. Unser Gemälde, ein Motiv aus der Umgegend Kopenhagens gehört in die Zeit vor der italienischen Reise.

86. Peter Severin Kroyer: Sommerabend am Strande. Das 1890, drei Jahre nach der berühmten Komitee-Sitzung (Museum Bd. IX, Taf. 135) gemalte Bild, gehört der allerbesten Zeit des Meisters an. Die Harmonie in Blau und Gelb, die so oft auf seinen Werken wiederkehrt, z. B. auf dem Künstlerfrühstück und dem Bildnisse Holger Drachmanns, erklingt hier ganz zart und gedämpft. Der silberne Glanz des eben aufgegangenen Mondes mischt sich mit dem letzten Tagesschimmer; ganz leise plätschern die Wellen an den flachen Strand. Und diese beseligende Ruhe der Landschaft liegt auch über dem lustwandelnden Paar, in dem Kroyer sich selbst und seine jugendliche Gattin dargestellt hat. Der Künstler hat das Thema übrigens mehrfach behandelt, z. B. auch auf dem wunderschönen Bilde der Ny Carlsberg Glyptothek, wo die junge Frau mit dem Hunde allein spazieren geht.

87. Wilhelm Hammershöi: Sonnenschein im Zimmer. Hammershöi wurde grösseren Kreisen zuerst durch die Pariser Weltausstellung bekannt. Die schlichten und feinen Stubenbilder, die er damals ausstellte, hat er in seinen neuesten Werken noch übertroffen; heute gilt er bei den Kennern mit Recht als einer der allerersten Interieurmaler nicht nur seines Vaterlandes. Seine Farbenskala ist ausserordentlich eng umgrenzt; nur Gold gesellt sich zuweilen zu den aus weissen, grauen und braunen Tönen bestehenden Harmonien. Die Bürgerstuben seiner Vaterstadt, die oft eine beinahe asketische Einfachheit bewahrt haben, boten sich ihm ohne Zwang dafür dar; meist sind es übrigens die Räume seines eigenen Heims, die er gemalt hat. Hell getünchte Wände, weiss gestrichene Türen mit Messingbeschlägen, schlichte weisse Gardinen, einfache Mahagonimöbel sind die Elemente dieser traulichen Bilder. Wenn er Figuren in sie hineinsetzt, so gibt er sie gern in Rückenansicht, da das Antlitz das Interesse der Beschauer zu stark auf sich konzentrieren würde. Mit grösster Feinheit ist das Licht behandelt; gern lässt er hellen Sonnenschein durch ein Fenster auf den Fussboden fallen. Hammershöi hat auch intime Bildnisse und zarte Landschaften gemalt.

88. Ejnar Nielsen: Doppelbildnis. Ejnar Nielsen, der in seinem Vaterlande als einer der begabtesten unter den jüngeren Künstlern gilt, wurde weiteren Kreisen zuerst durch die Pariser Weltausstellung bekannt, wo er für seine „Kranke" eine bronzene Medaille erhielt. Im folgenden Jahre wurde sein „Blindes Mädchen" auf der Münchner Jahresausstellung ausgezeichnet. In Berlin erregte 1904 das lebensgrosse, von innigster Empfindung getragene Bildnis einer jungen Frau

(„In der Hoffnung") Aufmerksamkeit, das in der Sezession einen Ehrenplatz dem Eingang gegenüber erhalten hatte. Er gehört zu einer Gruppe von Künstlern, die der frischen, unbefangenen Naturauffassung, wie wir sie bei Kroyer finden, eine nachdenkliche, in der Farbe enthaltsame und auf strenge Linienwirkung ausgehende Kunst gegenüberstellen. Aus dem 1900 gemalten Bildnis eines jungen Paares, das auf dem kleinen Balkon einer Pariser Dachwohnung sitzt, spricht der ganze geistige und leibliche Zustand jener ungemein sensitiven und zuweilen etwas überspannten Menschen, denen man in den Künstlerkolonien des Montmarte und Montparnasse so häufig begegnet.

89. Angelo Bronzino: Bildnis eines Unbekannten. Das Porträt eines italienischen Aristokraten von der Hand des bevorzugten Porträtisten der Hochrenaissance, Angelo Bronzino, datiert: Kal. Dezember MDXL. Schlicht und vornehm zugleich steht die volle Erscheinung in dem schweren Pelzmantel vor der grauen Wand. Soeben hat er sich erhoben, stolz einen Brief mit dem Siegel des Papstes Clemens in der Rechten emporhaltend. Uns interessiert die Darstellung des Arbeitszimmers. Links steht der Schreibtisch. Die kostbaren orientalischen Teppiche, mit welchen wir den Fussboden bedecken, pflegte man damals — übrigens bis ins XVII. Jahrhundert — auf die Tische zu legen. Auf dem mit solchem Teppich bedeckten Tisch liegen Bücher, steht ein Tintenfass und eine kleine Kopie des antiken „Dornausziehers". Es gibt in der ganzen Kunst keine gleiche beliebte Figur, deren Nachbildung eine eigene Geschichte hat. An ihr allein und den feinen Umformungen der verschiedenen Zeiten liesse sich ein interessantes Bild der Stilwandlungen vom Mittelalter bis zur Neuzeit entwickeln.

90. Girolamo da Santa Croce: Die Geburt der Maria. Künstlerisch unbedeutend liefert dieses Fresko eines späteren Bellinischülers einen interessanten Beitrag zur Innendekoration. Derartig getreue Darstellungen der Umgebung, in der sich die Menschen damals bewegten, sind selten. Carpaccio ist dafür der ausgiebigste Meister. Seine Fresken geben das venezianische Zimmer um 1500. Das Paduaner Fresko ist offenbar etwas später, ca. 1530. Entgegen der intimen Stimmung der niedrigen, mit kleinem Beiwerk reich geschmückten Zimmer des Carpaccio, trägt unser Raum den kühlen, vornehmen Charakter der Hochrenaissance. Die Formen sind grösser, die Profilierungen kräftiger geworden. Wie in solchem hellen Raume diese kleinen Bronzefiguren als schlichte aber prägnante Dekoration scharf umrissen von der kahlen weissen Wand erscheinen, ist der beste Beleg für ihre dekorative Wirkungskraft. Links sehen wir einen der Antike nachgebildeten Marsyas, dessen eckige Bewegungen an Pollajuolo erinnern, rechts eine Venus von weichen, vollen venezianischen Formen.

91. Drei Statuetten im antiken Herkulestypus. Ghiberti: Statuette an der Paradiesestür zu Florenz. Erst 1452 hat Ghiberti die Paradiesestür mit den Darstellungen der Genesis und des alten Testamentes vollendet. Und doch durchweht das Ganze noch ein durchaus gotischer Geist, sowohl die figurenreichen, rhythmischen Kompositionen, wie das reiche und zierliche Ornament. Als ein Teil der dekorativen Umrahmung erscheinen in malerischen Nischen Einzelgestalten, die noch nicht als vollgültige Plastik einen Eigenwert besitzen. Unsrer schmiegsamen Gestalt ist durch die schwungvollen Linien des Mantels die letzte Schärfe und Festigkeit im Umriss genommen, so dass nichts mehr von antikem Geiste vorhanden zu sein scheint.

Bertoldo di Giovanni: Ausruhender Herkules. Bertoldo, der Schüler des Donatello, der neben dem Meister besonders bei der Ausführung der Kanzeln von S. Lorenzo tätig war, war durchaus Bronzegiesser; strenge Scheidung der Bildhauer in Marmorbildner und Bronzegiesser ist ein Charakteristikum für die durchdringende Individualisierung und Spezialisierung in der Kunst des Quattrocento. Bertoldo, der zugleich als Medailleur tätig war, hat eine ganze Reihe schöner Bronzestatuetten geschaffen, von denen sich nicht weniger denn vier im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befinden. Ueberall vereint sich eine spitzwinklige Eckigkeit der festen Zeichnung mit einer guten Kenntnis der Anatomie.

Antonio Pollajuolo: David. Die markante Figur mit den straff angespannten Muskeln ist voll von Leben und Erregung, die leicht schon zum Affektierten und Gespreizten hinneigt. Diese wie andere vorzügliche Figuren dieses Meisters der lebhaften Bewegung und kräftiger Anstraffung der Muskeln sind wenig beobachtet worden. Bald wird hoffentlich eine unter Leitung von W. Bode geplante grosse Publikation der in viele Sammlungen zerstreuten Bronzewerke solcher Unkenntnis ein Ende machen.

92. Drei Statuetten unter Einwirkung des Apollo von Belvedere vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. Paduanischer Künstler: Apollo. Nicht Florenz, sondern Oberitalien, Padua ist die eigentliche Hochburg des Antikentums. Mantegna, gewiss angeregt durch den klassischen Hauch, der in den Spätwerken Donatellos in Padua lebte, hat wie kein anderer vor oder nach ihm sich die Antike zum Vorbild genommen. Er ist in Rom gewesen und hat die antiken Bauten und Skulpturen mit dem Eifer des Gelehrten durchstudiert. In seiner Gefolgschaft wird Padua zum Zentrum einer von antiken Anregungen lebenden Kunst. Es bildet sich eine grosse paduanische Schule des Bronzegusses, die natürlich ihren Ausgangspunkt in der Gusswerkstätte Donatellos und seiner Schule hat. Riccio und Moderno sind die grössten Namen. In dieser Künstlergruppe sind die getreusten Nachbildungen nach antiken Statuen gemacht worden. Eine solche Kopie des Apollo von Belvedere — ohne das Mantelstück — sehen wir hier. Die Formbildung ist fast plump und ohne besonderes Verständnis für das geistreiche Bewegungsmotiv, was auch schon an dem Wechsel der Beinstellung erkenntlich ist.

Florentinischer Künstler: Schreitende Frau. Mit ganz anderem Verständnis für den lebhaften Schwung der Linien und das elastische Schweben in dahinschreitender Bewegung gibt ein Florentiner eine originelle Umbildung. Für geistloses, getreues Nachformen ist sein florentinisches künstlerisches Empfinden viel zu aktiv. In seinem Sinn für lebhaftes Linienspiel sucht er die Intensität der Schwingung noch zu steigern. Der linke Arm ist stärker gehoben und der linke Fuss weiter zurückgestellt. Dass der Apollo von Belvedere wirklich das Vorbild war, dafür spricht auch der eigentümlich aufgebundene Haarschopf über der Stirn, der an die Frisur des Apollo erinnert.

Francesco da Sant' Agata: Herkules. In Verona und Padua tätig, schloss sich Francesco da Sant' Agata ganz der antikisierenden, klassizistischen Strömung in Padua an. Der Quattrocentorealismus wird einer eleganten Formgebung zuliebe geopfert und auch der Herkulestypus in den klassischen Apollotypus umgewandelt. Der Name des Künstlers ist uns durch Bezeichnung an einer Buxfigur in der Wallace-Collektion, London, bekannt, die offenbar das Modell zu diesem Bronzeguss bildete. In Berlin und anderswo existieren weitere derartige Buxschnitzereien, die durch Glätte und Sauberkeit der Arbeit sich auszeichnen.

93. Antonio Pollajuolo: Herkules und Antaeus. Die Autorschaft des Pollajuolo für diese Gruppe ist nicht mehr zweifelhaft. Wir besitzen von seiner Hand ein kleines Bildchen in den Uffizien, welches uns dieselbe Gruppe in verwandter Stellung zeigt. Dazu sprechen die markanten Linien des Umrisses, die kraftvolle Muskelspannung und die Lebhaftigkeit der Aktion durchaus für diesen energischsten Schilderer starker, aufgeregter Körperbewegungen. Er zeigt sich in dem herben Realismus der Darstellung und der unruhigen Eckigkeit der Formgebung als ganzer Quattrocentist. Wie sehr man die Vorzüge dieser Gruppe zu schätzen wusste, beweisen die zahlreichen Repliken, die sich in den verschiedensten Sammlungen befinden. Aber man hat sie nicht nur getreu kopiert, sondern frei nachgebildet und umgewandelt im Stil der neuen Zeit. Da sich bei solchem Vergleich an den vorgenommenen Aenderungen vorzüglich die Stilwandlungen konstatieren lassen, haben wir die ca. 50 Jahre später entstandene Gruppe von der Hand eines oberitalienischen Künstlers daneben abgebildet.

Francesco da Sant' Agata: Herkules und Antaeus. Es ist der Oberitaliener und glatte Cinquecentist, der alles stark Realistische und Rauhe der Florentiner Gruppe genommen und die Gestalt des Herkules, des Besiegers aller dämonischen Gewalten mit apollonischer Eleganz ausgestattet hat. An Stelle der vielfachen Gebrochenheit der Linien dort, hier ein leichter Linienfluss; an Stelle des festen Aufstehens ein graziöses Tänzeln. Glatt und zierlich bis ins Detail: Das ist kein wilder aufgeregter Kampf ums Leben, sondern ein ungefährliches Spiel, keine verzweifelte Abwehr im Antaeus, sondern ein leichtes Sichfügen ohne schmerzvolles Aufschreien.

94. Fra Bartolommeo della Porta: Venus. Unter den Antiken, die sich in den Gärten der Medici, bis 1491 unter der Obhut des Bertoldo befanden, muss auch eine antike Venus gewesen sein. War es auch nicht die Venus Medici, die erst im XVII. Jahrhundert in den Besitz der Medici kam, so muss es eine ähnliche Statue gewesen sein. Abgebildete Studie gibt die Statue in zwei Ansichten, von denen keine die richtige ist. Der rechte Arm ist offenbar vom Zeichner ergänzt. Der Künstler sucht die weiche Fülle der Formen herauszuholen. Die Zeichnung stammt aus der Frühzeit des Künstlers, und ist eine der wenigen Dokumente für den Eifer, mit der man damals die Antike studierte. Wir müssen bedauern, dass der durch Savonarola angefachte Fanatismus den Künstler hinriss, alle die unkeuschen Zeichnungen, unter denen sich gewiss auch zahlreiche Studien nach der Antike befanden, 1496/97 auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen.

95. Drei weibliche Aktfiguren. Donatello: Flora oder Abundantia. Diese Statuette ist besonders interessant, weil sie die erste weibliche Aktfigur der Renaissance ist. Es ist eine Leuchterfigur. Die Muschel trägt innen noch die Eisen zur

Befestigung. Die ganze Anordnung mit der Muschel, die herbe Formbildung und die eigentümliche Geschraubtheit erinnern so sehr an Donatellos Putten am Taufbrunnen in Siena, dass wir nur an ihn und seine Werkstatt denken müssen. Die Plumpheit der Formen und das Eckige der Bewegung offenbaren den Quattrocentisten. Dass er den weichen Fluss der Linien und die liebenswürdigere Schönheit des weiblichen Körpers noch nicht erfasst, ist charakteristisch für die herbe Grösse und heroische Mannhaftigkeit des frühen Quattrocento.

Baccio Bandinelli: Venus. Bandinelli, der ehrgeizige, aber unbedeutende Nebenbuhler Michelangelos hat verschiedentlich im Bronzeguss probiert. Im Bargello in Florenz befinden sich eine Reihe nackter Frauengestalten, die entgegen der übertriebenen Plumpheit und starren Leblosigkeit seiner grossen Marmorwerke die ganze Zierlichkeit der florentiner Bronzekleinplastik zur Zeit des Benvenuto Cellini offenbaren. Eine antike Venus hat zum Vorbild gedient. Die Weichheit der Formen und die Flüssigkeit der Kontur sind cinquecentistisch.

Oberitalienischer Meister: Venus. Ein oberitalienischer Cinquecentist hat hier eine antike Venus nachgebildet, die in Stellung und Bewegung mehr an die Venus von Milo erinnert. In der Rechten hielt sie einen Spiegel. Die weiche Fülle des schwellenden Fleisches und die malerische Breite, die nichts von der Schärfe der florentinischen Zeichnung kennt, sprechen für Oberitalien, wenn nicht für Venedig selbst, diese Stadt der sinnlichen Ueberfülle vollentwickelter Frauengestalten.

96. Griechischer Künstler des III. Jahrhunderts v. Chr.: Zwei gefesselte Sklaven. Diese neuerdings erst gefundenen und in das Berliner Antiquarium gelangten Gestalten nackter, gefesselter Sklaven des III. Jahrh. v. Chr. können freilich unmöglich die Vorbilder zu folgender Gruppe gewesen sein. Aehnliche Gestalten finden sich auf antiken Münzen und auf Sarkophagreliefs.

Pietro Tacca: Zwei gefesselte Sklaven, Modell zu einem Reiterdenkmal. Tacca, der tüchtigste Schüler des Giovanni da Bologna, dem er vielfach bei der Ausführung geholfen, war fast nur als Bronzebildhauer tätig. Er erhielt grosse Aufträge zu verschiedenen Reiterdenkmälern. Für die Reiterdenkmäler Ferdinand I in Livorno, Ludwig XIII und Philipp II von Spanien hat er die Modelle geliefert. Von solch einem Bronzemodell stammen auch diese sitzenden gefesselten Tatarengestalten, deren Anbringung an den Ecken des Sockels zum Denkmal für das ganze Barock vorbildlich geworden ist.

97. Bartolomé Estéban Murillo: Die unbefleckte Empfängnis. Einen an sich nur theologisch zu fassenden Begriff, die unbefleckte Empfängnis Mariä, hat der Künstler hier dargestellt und ihn durch die Inbrunst der Andacht, mit der er sein Werk erfüllte, durch die Wahrheit und Glut des Lebens, die er ihm einhauchte, aus einem unfassbaren Mysterium in eine Tatsache gewandelt. Mehr stehend als schwebend ist die Purissima hier in Wolken entrückt; ihre feierliche Haltung, die fast schreckhaft weit geöffneten Augen, mit denen sie in den Glanz des Himmels starrt, bilden einen merkwürdigen Kontrast zu dem Treiben der himmlischen Bambini, welche die Weihe der Situation nicht vom Spiel, ja selbst nicht vom Befühlen des Gewandes der Erhabenen abhält. Der Marquis von Esquilache brachte das Bild, als er spanischer Gesandter in Venedig war, nach Italien. Es kam dann in den Besitz des Kardinals Gregorio und von diesem an den unglücklichen Papst Pius VI. Durch den Nachkommen seines Neffen, den duca Braschi gelangte es 1842 in die Eremitage.

98. Murillo: Die Engelsküche. Das Gemälde, voll bezeichnet: B maens. Steph s de Murillo. anno 1646 me. f. gehört zu dem Zyklus, mit dem der Künstler, von Madrid in seine Heimatstadt zurückgekehrt, seine neue Tätigkeit begann. Die Darstellung erklärt sich aus der Legende des seligen Diego, welcher zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts als dienender Bruder im Franziskanerkloster zu Alcalà lebte und dem Gebet so ergeben war, dass er darüber seine hauswirtschaftlichen Pflichten vernachlässigte, welche dann, wie hier in der Küche, von Engeln übernommen werden mussten. Bis zum Einmarsch der Franzosen in Sevilla, im Februar 1810 blieb das Bild an dem Platz, für den der Maler es geschaffen, dann brachte es der Marschall Soult mit seiner übrigen Beute nach Paris, wo es, während es zu seiner Galerie gehörte, unbarmherzig restauriert und übermalt wurde. 1858 kam es von den Erben des Marschalls für 80000 Francs an den Louvre.

99. Murillo: Isaak segnet den Jakob. Dieses Bild gehörte zu einer Serie von fünf Gemälden, welche als Wandschmuck für den Palast des Marquis von Villa-Manrique bestimmt waren. Murillo hatte ursprünglich nur die Staffage, der Landschaftsmaler Yriarte aber die Hintergründe malen sollen, die Ausführung ist dann aber doch ganz von unserem Künstler übernommen worden. Als reine Dekorationsstücke stehen sie im Werke Murillos ganz vereinzelt da. Das hier reproduzierte erscheint im Verhältnis zu seiner Grösse durch die geringe Anzahl der handelnden Personen sogar etwas leer. Mit einem Gegenstück der gleichen Folge: Jakobs Traum wurde es 1811 in Paris durch den Baron Vivant Denon für die Kaiserliche Sammlung erworben.

100. Murillo: Der hl. Antonius von Padua. Den Vorwurf, wie das Jesuitenkind den hl. Antonius mit seinem Besuche begnadet, hat Murillo wiederholt dargestellt; das Bild in der Taufkapelle der Kathedrale von Sevilla ist wohl das bekannteste derselben. Mit Recht aber findet Justi, dass keines von allen an holder Natürlichkeit und geistreicher Behandlung an dieses heranreicht. Die zärtliche Ehrerbietung des jungen Mönches, die Schelmerei der Putten, welche wie echte Kinder sofort nach allem greifen, was die Umgebung an Gerät zum spielen bietet, ist auf das natürlichste und lieblichste gestaltet und malerisch in einen Duft gehüllt, der dies Bild zu einem glänzenden Beispiel von des Meisters estilo vaporoso macht. Es befand sich bis 1810 im Kloster von S. Pedro de Alcantara in Sevilla, von wo es Soult nach Paris entführte. 1835 kam es in die Berliner Galerie.

101. Murillo: Die hl. Familie mit dem Vöglein. Dieses vorzügliche Gemälde, welches die zweite Gemahlin Philipp V, Isabella Farnese für das Palais von San Ildefonso erworben hatte, ist heute eine Hauptzierde der Galerie des Prado. Die Spanier rechnen es zum zweiten Stil (estilo calido) des Meisters. Die liebenswürdig geschilderte kleine Szene, in der ein anmutiges Kind das Hündchen mit einem geängstigten kleinen Vogel neckt, während beide Eltern, froh über die Heiterkeit ihres Sprösslings, zuschauen, anstatt dieses uns roh erscheinende Spiel zu unterbrechen, hat nichts von einer „heiligen" Familie, sondern führt uns in seinen Typen direkt in eine Handwerkerfamilie Sevillas.

102. Murillo: Die hl. Jungfrau mit dem Kind. Dieselbe junge Sevillanerin, deren unbewusste Anmut und natürliche Grazie dem Künstler den Vorwurf zu seiner hl. Rufina gab, stand ihm hier Modell für die Gottesmutter; denn dass es diese und nicht eine beliebige junge Bäuerin mit ihrem Kind ist, die wir vor uns sehen, dafür zeugt der Adel höheren Wesens, den er über beide gebreitet, der tiefe vergeistigte Ausdruck, den er ihren grossen dunklen Augen gegeben. Unter den zahlreichen Reisenden, welche dieses Bild in der ewigen Stadt bewundert haben, steht an erster Stelle Sir David Wilkie, der einst so gefeierte englische Künstler, der den Seinen daheim voll Begeisterung über die Farbenpracht, die herrliche Malerei dieses wunderbaren Bildes berichtete.

103. Murillo: Die Melonenesser. Von den fünf Gruppenbildern der Münchener Sammlung gehört dieses nach Justi zu den bestgemalten nicht nur, sondern auch zu den am glücklichsten erfundenen. Der Künstler hat seine Gestalten in einem geschlossenen Raum vor einer dunklen Wand untergebracht und in scharfen Lichtern und Schatten plastisch herausmodelliert. Unbekümmert um die Lumpen, in die sie gekleidet sind, wie um die Scherben, welche um sie her liegen, geniessen die zwei Buben den Augenblick. Ein Momentbild aus dem Sevillaner Strassenleben wie das folgende.

104. Murillo: Die Geldzählerin. Während auf dem Pendant die Knaben ihre (auf ehrliche Weise erworbene??) Ware lieber selbst verzehren, gibt sich hier die schon etwas verständigere Verkäuferin ganz dem Genuss hin, ihren Verdienst zu zählen, indessen der am Gewinn anscheinend beteiligte Kleine hinter ihr interessiert und erfreut zuschaut. In beiden Bildern verrät sich der aus dem Vollen schaffende Künstler auch in der meisterhaften Wiedergabe des Details; das Geflecht der Körbe, die Trauben, das Obst sind mit der grössten Liebe gesehen und virtuos behandelt, sie würden als Ausschnitte allein schon vortreffliche Stilleben ergeben.

105. Donatello: Mariä Himmelfahrt. Am 27. März 1427 war der Kardinal Rinaldo Brancacci gestorben. Donatello und Michelozzo erhielten den Auftrag für sein Grabdenkmal. Von der Bottegha, die sie damals in Pisa hatten, wurden die fertigen Teile zu Schiff nach Neapel geschickt. Der Aufbau des Denkmals schliesst sich so nahe an neapolitanische Trecentogräber an, dass man an eine Abmachung in diesem Sinne glauben muss. Doch entsprechen die Einzelformen an Sarkophag und Baldachin florentinischer Frührenaissance. Architektur und figürlicher Schmuck sind zum grossen Teil von Michelozzo; nur das kleine Relief „Mariä Himmelfahrt" ist ganz von Donatello. Es schmückt den Sarkophag wie ein Juwel. Der Meister hat auf das irdische Beiwerk verzichtet; er gibt allein die heilige Mutter in ihrer Fahrt zum Himmel. Die stille Gesammeltheit ihres Gebets wird gesteigert durch den Kontrast des brausenden Geleits. Ein Kranz von Engeln trägt sie empor; Windgöttern gleich durchschneiden sie die Wolken; kleine Cherubim werden weiter hinten sichtbar. Staunlich ist, wie in so flachem Relief die Illusion von Raum und Bewegung erreicht wird durch kraftvolle Ueberschneidung. Vasari nennt das Relief „una storia di marmo si bella, che infinite lode se le convengono".

106. Desiderio da Settignano: Maria mit dem Kind. Das Madonnenrelief, das heut ein Tabernakel am Palazzo Panciatichi (gegenüber Palazzo Riccardi) schmückt, soll aus Medizeerbesitz stammen. Sein feines Stacciato war höchst

wahrscheinlich für Nahansicht bestimmt auf dem Altar einer kleineren Kapelle, so wie das Relief der Sammlung Foulc. In jenem hatte sich Desiderio der donatellesken Art nahe angeschlossen. Die Hauptfiguren erhaben in verschwimmendem Flachrelief; die zurückliegenden Teile eingeritzt mit zarten Umrisslinien. Im Tabernakelrelief ist Desiderio zu eignem Stil erwachsen. Alle Teile gibt er in weicher Modellierung in denkbar flachem Relief; alle Details — man betrachte die Hände, die Falten — zeugen von raffiniertem Feingefühl; die Komposition ist gross und klar wie Hochrenaissance.

107. Desiderio da Settignano: Bildnisbüste eines jungen Mädchens. Desiderios Mädchenbüste im Bargello ist wahrscheinlich älter als sein Bildnis Marietta Strozzis in Berlin (IV, Taf. 32). Es fehlt ihr die Virtuosität der Technik und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die jene hat. Haar, Schleiertuch und Augen sind langweiliger, geistloser in der Mache. Doch lassen andere wichtige Teile — man betrachte die Brauen, den Mund, das feine Kinn — einen Zweifel an Desiderios Autorschaft nicht zu. Kleid und Haartracht sind ganz ähnlich bei Marietta Strozzi. Die Profilansicht fordert zu einem Vergleich heraus mit den Bildnissen Domenico Venezianos und Pieros della Francesca.

108. Hans Holbein der Ältere: Anna selbdritt. Vier Bilder in der Augsburger Galerie, nämlich:

1. Anna selbdritt,
2. Der hl. Ulrich und der hl. Wolfgang,
3. Das Martyrium des hl. Petrus,
4. Das Martyrium der hl. Katharina

stammen von den Flügeln eines Altares der Augsburger Katharinenkirche, in der Weise, dass unser Bild die Rückseite der Tafel mit den beiden Augsburger Heiligen bildete, und das dritte mit dem vierten Stück entsprechend zusammen war. Die vierte Tafel ist echt signiert: Hans Holba — und datiert: 1512. Auf dem Bilde der Anna selbdritt war bis 1871 eine gefälschte Inschrift folgenden Wortlauts zu lesen:

Jussu Vener.	H. Holba
Pientque ma	in Aug.
tris Ver	AET SVAE
on (icae)	XVII
W(els)e(r)	

Diese grobe Fälschung hat viel Unheil in der Holbein-Literatur gestiftet, sie hat in Verbindung mit dem echten Datum 1512 das Geburtsjahr des jüngeren Hans Holbein irrtümlich festgelegt und eine ganz falsche Vorstellung von seiner Jugendkunst erweckt. Konsequenter Weise mussten alle späteren Arbeiten des Vaters dem Sohne zugeschrieben werden. Jetzt hat man den Vater wieder eingesetzt. Nur er kann 1512 die Flügel des Katharinenaltars geschaffen haben, nicht der erst 1497 geborene Sohn. Den Uebergang zum Renaissancestil in Ornamentik und Auffassung des menschlichen Körpers hat schon der ältere Meister mit bewundernswerter Energie vollzogen.

109. Frans Snyders: Stilleben. Die Kraft, die von Rubens ausging, gab der Antwerpener Malerei Grösse und Wucht. Sie wirkte auf die Kunstgenossen umso direkter und stärker, als der Meister sich zu gemeinsamer Arbeit verband mit Jan Brueghel, mit Lucas van Uden, mit Franz Snyders u. a. Freilich Jan Brueghel bleibt ein Maler kleineren Stils trotz der Berührung mit Rubens; wo aber die Anlage zur Grösse nicht fehlte, ward der Aufschwung erleichtert. Snyders und Fyt sind die Meister des monumentalen Stillebens, die Meister der monumentalen Dekoration. Der ältere, Snyders, ist als Zeichner gross und bewundernswert in der sicheren Wiedergabe der Tiere und der Früchte, die er mit Behagen in üppiger Fülle ausbreitet und häuft. Seine Farbe ist klar, gesund, positiv, zuweilen etwas hart und nüchtern. Jan Fyt ist als Maler grösser und geistreicher in der Komposition. Das Dresdener Stück von Snyders Hand, das wir abbilden, ist mit seinen prächtigen Einzelheiten und der kunstlosen, fast sorglosen Art der Zusammenstellung eine charakteristische Schöpfung des vlämischen Meisters.

110. Adriaen van Ostade: Der Stammtisch in der Dorfschenke. Ostade sucht das Volk nicht bei der Arbeit auf, sondern am Feierabend im Wirtshause, wie auch Brouwer und Teniers. Den arbeitenden Handwerker hat von den Holländern eigentlich nur Brekelenkam gern dargestellt, und den Bauer bei der Arbeit zu beobachten, haben sich erst die Maler des 19. Jahrhunderts entschlossen. In den trüben und unordentlichen Wirtsstuben Ostades geht es behaglich und friedlich zu, nicht so wild und dramatisch wie in Brouwers Kneipen. Die Gäste, eher Typen als Individualitäten, sind höchst malerisch gruppiert und beleuchtet. Die Geschlossenheit des Helldunkels entspricht der glücklichen Stimmung, die aus der verräucherten Enge nicht herausstrebt. Die Entwickelung des Malers, der sehr alt wurde und mit gleichmässigem Fleisse auf seinem eng umgrenzten Felde tätig war, ist im wesentlichen eine Wandlung des Kolorits. Zuerst kühl gestimmt, mit vorsichtiger Andeutung der Lokalfarben, dann warm getönt, mit schwachen Lokalfarben, werden seine Bilder in der späteren Zeit beinahe bunt. Unser Bild ist von 1660 datiert, also aus der späteren Periode, und voll signiert, wie fast alle Arbeiten von Adriaen van Ostade.

111. Pieter de Hooch: Der Wachtsoldat. Eine Anzahl reifer Meisterwerke Pieter de Hoochs haben wir abgebildet aus den Museen von London, Paris und Amsterdam. Das Bild aus der römischen Galerie, in der die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts verhältnismässig reich vertreten sind, interessiert als Jugendwerk des Meisters, namentlich bei vergleichender Betrachtung des in der Komposition nahe verwandten Landsknechtes von Karel Fabritius in der Schweriner Galerie (Band V, Taf. 92). Man hat mit Unrecht auch unser Bild, das weit schwächer ist als das Schweriner, dem Karel Fabritius zugeschrieben. Die richtige Bestimmung rührt von C. Hofstede de Groot her. Der geniale, früh verstorbene Delfter Meister Fabritius steht zwischen Rembrandt und Pieter de Hooch und hat offenbar den jüngeren Maler stark angeregt. Unser Bild stammt aus der Torlonia-Sammlung, wie viele holländische Gemälde, die jetzt im Palazzo Corsini zu sehen sind.

112. Bernardo Belotto gen. Canaletto: An der Frauenkirche in Dresden. Mit 25 Jahren hatte Belotto von Venedig kommend in München seinen Zug durch die nordischen Residenzen begonnen. Von 1747—1758 lebte er in Dresden, dann in Wien und Warschau und von 1764 wieder auf vier Jahre in Dresden, das er nur verliess, um Hofmaler Stanislaus Poniatowskis zu werden. Während seines ersten Aufenthalts an der Elbe entstanden fast alle die 37 Ansichten der Stadt und ihrer Umgebung, die heut in dem von den meisten Besuchern zu ihrem Schaden vernachlässigten unterm Geschoss der Dresdener Galerie hängen.

Der Venezianer und besonders der Schüler des Antonio Canaletto entdeckte hier im Elbtal eine silberglänzende, wolkige Atmosphäre, über weiten landschaftlichen Fernblicken, der Landsmann Tiepolos fand den Reiz grosser farbiger Silhouetten in den plumpen oft unscheinbaren nordischen Bauwerken.

So ist 1751 die Ansicht der Frauenkirche entstanden, des seltsamen konstruktiven Wunderwerks, des braven Dresdener Ratszimmermeister Georg Bähr, das kaum zehn Jahre vollendet war und neun Jahre später bei der Beschiessung den preussischen Bomben durch die Solidität seiner Gewölbe Trotz bot. — In wahrer Majestät hebt sich der schon damals düstere Bau über die hohen Stockwerkhäuser, klar und scharf mit seinen Profilen und Türmchen gegen den leichtbewölkten Himmel abgezeichnet. Es ist kaum zu sagen, wie wirksam diese Art Belottos, sein kühnes Ausschneiden und grossartiges Verteilen der Massen, das pietätvolle Umsichblicken und Studieren gerade an Orten wie Dresden, München und Wien für die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert geworden ist.

113. Ferdinand Georg Waldmüller: Christbescherung in der Bauernstube. Es ist Weihnachtsmorgen. Die Kinder haben freudestrahlend die Geschenke entdeckt, die über Nacht in ihre Schuhe gelangt sind. Nur der eine Junge hat den seinen leer gefunden; aber die Gesichter der Mutter und Grossmutter zeigen uns, dass es sich nur um einen kleinen Denkzettel, nicht um dauernden Groll handelt. Das eine Schwesterchen schaut sich scheu nach dem Missetäter um, ein zweites bietet ihm tröstend einen Apfel an; die andern Kinder zeigen die Geschenke den Grosseltern und der Tante, die regen Anteil an ihrem Jubel nehmen. Im Hintergrund freut sich das Elternpaar des Anblicks. Waldmüller hat es verstanden, diese Fülle von Motiven aufs reizendste auszugestalten und dem Ganzen doch einen einheitlichen Eindruck zu wahren. Die weissen Hemdchen der Kinder und Hemdärmel der Erwachsenen geben dem Bilde einen sehr hellen, freundlichen Ton.

114. Ferdinand Georg Waldmüller: Bildnis der zweiten Gattin des Künstlers. Waldmüllers erste unglückliche Ehe mit der Schauspielerin Katharina Weidner war schon längere Zeit getrennt, als der Meister 1847 das Bildnis des Fräulein Anna Bayer malte. Während der Arbeit verliebte er sich so in sein reizendes Modell, dass er es kurze Zeit darauf als seine Frau heimführte. Das Bild ist also im eigentlichsten Sinne „mit Liebe“ gemalt. Die Tracht, ein weisses Mieder und ein leicht umgeworfener Schal, lässt die Schultern und einen Teil der Büste frei; die schlichten, in der Mitte gescheitelten Haare, in denen ein kokettes Röslein steckt, bedecken die Ohren, in denen grosse Gehänge befestigt sind. Der Mund ist halb zum Lächeln geöffnet, die veilchenblauen Augen blicken den Beschauer freundlich aber ein wenig befangen an. Das Bild zeigt eine fast miniaturenhaft feine Ausführung.

115. Ferdinand Georg Waldmüller: Die Mutter des Künstlers. Das Bild gehört zu der Galerie älterer Damen von Waldmüller, von denen die Wiener Sammlungen und neuerdings auch die Berliner Nationalgalerie prächtige Beispiele besitzen. Im Jahre 1830 gemalt, als Waldmüller den Höhepunkt seines Könnens erreicht hatte, bezeichnet es zugleich einen Gipfel-

punkt seines malerischen Geschmackes. Die feinen Löckchen der alten Dame sind ergraut, und auf dieses silbrige Grau ist das ganze Bild gestimmt: der dunkelgraue Hintergrund, das etwas hellere Seidenkleid und die lichtgrauen Atlasbänder der Spitzenhaube. Spreehend lebendig, voll Güte und Feinheit ist der Ausdruck des Gesichtes, und vortrefflich sind auch die Hände gemalt.

116. 117. **Albrecht Dürer: Der Dresdener Altar.** Der viel besprochene Altar stammt aus der Schlosskirche zu Wittenberg und wurde vermutlich für Friedrich den Weisen um 1497 gemalt, etwa zur selben Zeit, als Dürer das jetzt in Berlin befindliche Porträt dieses Fürsten ausführte. Die Technik — Wasserfarbe auf feiner Leinwand — ist ungewöhnlich. Man glaubt, dass Dürer auf seiner ersten italienisehen Reise — 1495 — dieses Malverfahren dem grossen Paduaner Mantegna abgesehen habe. Italienisch mutet auch das Motiv auf dem Mittelbilde an, und durch italienische Kunst angeregt erscheint die fremdartige Monumentalität des ganzen Werkes. Man hat allerlei Uebermalungen nachgewiesen und aueh die Linearperspektive des Interieurs, deren Korrektheit für die Frühzeit Dürers auffällig erschien, für zweifelhafte Verbesserung eines Restaurators erklärt. Die Flügel sind im allgemeinen günstiger als das Mittelbild beurteilt worden, und die meisten Kunstkenner neigen zu der Ansicht, dass Dürer die Flügel — mit dem hl. Antonius und dem hl. Sebastian — später hinzugefügt habe. Wie dem aueh sei, jedenfalls ist das Triptychon als das erste Werk Dürers auf dem Felde der Altarmalerei von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung und es geht nicht an, die Schöpfung, weil sie Rätsel aufgibt, auszuschalten, wie das neuerdings versucht worden ist.

118. **Gabriel Metsu: Die Wildhändlerin.** Der vielseitige Metsu erinnert oft in der Sorgfalt und Ausführlichkeit der Malerei, in der liebevollen Schilderung des stillebenartigen Beiwerks an seinen etwas älteren Landsmann Gerard Dou, manchmal an Terborch, zuweilen an den Delfter Vermeer. Unser Bild gehört zu der Gruppe der taghellen, nüchternen, sachlichen, in der Farbe etwas scharfen Malereien, die wohl der späteren Zeit seiner Tätigkeit angehören. Zeichnung und Charakteristik des Stofflichen sind von höchster Meisterschaft. Immerhin zweigt hier der Weg ab zu der kühlen Virtuosität der Mieris, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur Herrschaft kam. Das Bild ist mit dem Namen des Malers — G. Metsu — signiert, aber nicht datiert, und soll 1710 in Antwerpen erworben worden sein.

119. **Marcantonio Franceschini: Die hl. Maria Magdalena.** Franceschini gehört zu der Klasse von Künstlern, die man als „erste Lehrer" grosser Meister nennt und vergisst. Unbefangenen Besuchern der Dresdener Galerie prägt sich wohl sein grosses schönes Bild der büssenden Magdalena inmitten ihrer Frauen ein. In der Lichtensteingalerie zu Wien lernt man neben seinen geschickten, aber etwas charakterlos bolognesisch gefärbten Plafonds die Arbeiten selbst der weniger bekannten gleichzeitigen Venezianer — von seinem Schüler Tiepolo ganz zu schweigen — schätzen. Er ist ein Schüler Cignanis und dadurch ein Enkelschüler des Francesco Albani, der in seinen tief blau und grün gefärbten Landschaften für einen Bolognesen recht naiv bewegte Figürchen sich tummeln lässt. In diesem Aufblinken der starkfarbigen Figuren vor der Landschaft liegt auch der Reiz dieses Werkchens des Franceschini. Ein leuchtend roter Mantel umfliesst hier die Glieder der verklärten Büsserin, die von dienstfertigen Engeln durch die Luft getragen wird. Der goldene Fleischton im Rot vor mildem Blau, dazu die dunkelfarbige Tiefe als Gegensatz gehört zu des Künstlers glücklichsten Gedanken. Die Bewegung der Gruppe, besonders die letzte leise irdische Unsicherheit der Heiligen beim eben beginnenden Flug wirkt noch stärker, wenn man sich das Bild im Hochformat denkt: rechts und links — in der Reproduktion etwa einen Zoll breit von jedem Rande entfernt — scheinen Stücke angesetzt

120. **Jean-Baptiste Siméon Chardin: Selbstbildnis.** Als Siebzigjähriger gab Chardin seiner Kunst eine neue Richtung: er griff zu den Pastellstiften und widmete seine Hauptkraft dem Bildnisse. Mit unglaublichem Erfolge! Zeugnisse dessen sind vor allem die beiden berühmten Pastelle im Louvre, auf denen, 76 Jahre alt, der Künstler sich und seine Gattin darstellte. — Wir erblicken den Künstler im Atelier-Negligé, ein weisses Tuch um den Kopf gewickelt, die mit einer Brille bewaffneten, forschend auf den Spiegel gerichteten Augen, durch einen grossen grünen, überaus wirkungsvollen Schirm geschützt. Nachlässig ist um den Hals ein grosses Tuch geschlungen. Die beiden Bildnisse gehören für den, der sie gesehen, zu den unvergesslichen Erlebnissen.

121. **Kaspar David Friedrich: Frauengestalt an Friedrichs Atelierfenster.** Friedrich heiratete im Jahre 1816 eine junge Dresdnerin. Wenn die Annahme, dass wir in der Gestalt am Fenster des Künstlers Frau zu erkennen haben, nicht fehl geht, würde die Entstehung des Gemäldes kaum viel weiter herunterzurücken sein. — Vgl. Text S. 62. Hier muss noch auf die Feinheit der Divergenz zwischen den Senkrechten der Wandeinteilung und dem nackten Mast des auf der Elbe ankernden Schiffes aufmerksam gemacht werden.

122. **Georg Friedrich Kersting: Innenraum mit Selbstbildnis.** Das Bild erschien zuerst auf der Berliner akademischen Ausstellung im Jahre 1812. Bald darauf erwarb es der Herzog Karl August von Sachsen, wie Luise Seidler erzählt, auf Goethes Veranlassung. — Das Bild ist bezeichnet „G. Kersting px. 1811". Vgl. Text S. 63.

123. **Georg Friedrich Kersting: Der elegante Leser.** Das Bild scheint als Gegenstück zu dem vorhergehenden gemalt zu sein, auch die Masse kommen genau überein. Nach einer alten Notiz ist der Leser wieder Kersting selbst, wie der Vergleich mit dem Selbstbildnis von 1811 bestätigt. — Bei der von Goethe veranstalteten Verlosung 1813 fiel das Bild Luise Seidlers Vater zu, der nichts eiligeres zu tun wusste, als es unter Goethes Vermittelung für drei Doppellouisd'or zu verkaufen. So gelangte auch dieses Gemälde in das Weimarer Schloss. Das Bild ist bezeichnet „G. Kersting 1812". Vgl. auch Text S. 63.

124. **Georg Friedrich Kersting: Die Stickerin (Luise Seidler).** Auch dieses Bild figurierte schon in der mehrerwähnten Verlosung des Jahres 1813. Es wird kurz vorher gemalt sein. Luise Seidler lebte seit dem Jahre 1810 in Dresden, wo Goethe sie auf seiner Durchreise von Karlsbad nach Weimar im selben Jahre in der Gemäldegalerie beim Kopieren eines Carlo Dolci kennen lernte. Vgl. auch Text S. 63, 64. — Die Wiederholung im Besitz des schleswig-holsteinischen Kunstvereins in Kiel erreicht die malerische Feinheit des Originals nicht. Die Tafel ist auf der Rückseite bezeichnet „G. Kersting 1827".

125. **Georg Friedrich Kersting: Mädchen, das Haar flechtend.** Nach alter Notiz wäre die Dargestellte wieder Luise Seidler, die das Bild jedoch in ihren allerdings erst in hohem Alter aufgezeichneten Lebenserinnerungen nicht erwähnt. — Es gelangte im Jahre 1856 gleichzeitig mit der Wiederholung der „Stickerin" (vgl. Taf. 124) und aus dem gleichen Vermächtnis in den Besitz des schleswig-holsteinischen Kunstvereins. Möglicherweise ist auch hier nur die spätere eigenhändige Kopie eines verlorenen Originals erhalten. Die Bezeichnung steht auf dem Blumentopf am Fenster: „G. Kersting 1836". Vgl. auch Text S. 64.

Bildnis K. D. Friedrichs in seinem Atelier. Das kahle schmucklose Atelier, ganz wie es uns sonst geschildert wird (und wie wir es von Friedrich selbst in dem Bild mit der jungen Frau am Fenster gemalt sehen), der Künstler vor der Staffelei an den Stuhl gelehnt, in kurzem grauem Rock mit mächtigen Stiefeln, die den ausdauernd wandernden Landschaftsmaler verraten. Das grosszügige Gesicht ist etwas kleinlich und spitzig in eine Menge schlecht zusammenhängender Details aufgelöst, besonders schwach die starren blauen Augen unter der stark vorgebauten Stirn. — Das Bild ist gleichzeitig und als Gegenstück zu einem verschollenen Atelierbildnis Gerh. Kügelgens entstanden. Der jüngere Wilhelm Kügelgen erzählt in den „Jugenderinnerungen eines alten Mannes" hübsch, wie es Kersting reizte in den beiden Bildern die gründliche Verschiedenheit der beiden Freunde durch die Schilderung ihrer Ateliers zu erschöpfendem Ausdruck zu bringen. — Die Bezeichnung „G. Kersting 1812" (?) ist nicht ganz deutlich zu lesen, vielleicht ist das Bild erst nach dem Kriege (1819 ?) entstanden. Ein anderesmal (1818 ?) hat Kersting das Bild in etwas veränderter Komposition wiederholt. Der Künstler und die Staffelei, die als helle Fläche halb gegen den Beschauer herumgedreht ist, sind weiter aus der Ecke vorgerückt. Es ist nicht unmöglich, dass in diesem Bilde die frühere Fassung erhalten ist.

126. **Moritz von Schwind: Morgenstunde.** Das Bild ist eine spätere Wiederholung desselben Gegenstandes in der Sammlung des Grafen Schack in München. Das Münchener Bild ist das feinere: dort ist das Röckchen des Mädchens kürzer und dadurch die unangenehme Falte in der Kniekehle des Spielbeines vermieden. Der gründurchschienene Fenstervorhang ist fein gemalt. Schack wendet sein Lob vielmehr dem anderen offenen Fenster zu, durch das man die Morgenluft vom nahen Gebirge her in ihrer ganzen Frische hereinwehen fühlt. Uns scheint im Gegenteil, dass auch hier diese offenbar angestrebte Wirkung noch nicht ganz erreicht ist.

127. **Georg Friedrich Kersting: Bildnis der Frau Köster.** Vor einer nach links abgeschatteten ovalen Nische steht das Halbbildnis der Dame in Dreiviertelansicht. Der Kopf ist dem Beschauer voll zugewendet. Unter der dünnen weissen Haube fällt das dunkle Haar lockig in die Stirn, das hochgegürtete weisse mit kleinen Blattchen bestickte Kleid wird über der Brust von einer goldenen Spange zusammengehalten. Auf den Schultern liegt ein dunkelviolettes Umhängetuch mit Borte aus schmalen, dicht aneinanderstehenden orange-gelbroten Linien. Das Bild ist bezeichnet: „G. Kersting 1809". Vgl. auch Text S. 62, 63.

128. Georg Friedrich Kersting: Stadtansicht von Rostock. Die Stadt ist von der Seite des Kröpeliner Tores aufgenommen, dessen hoher viereckiger Turm am weitesten rechts aufsteigt. Eine sehr sorgfältige und eingehende Wirklichkeitsschilderung. Bei der Staffierung des Vordergrundes mögen Erinnerungen an holländische Gemälde des XVII. Jahrhunderts mitsprechen, die Wahl des Standpunktes aber, von dem aus die reiche Silhouette der vieltürmigen Stadt ganz auf die rechte Bildhälfte zusammengerückt erscheint, gehört Kersting ganz allein zu eigen. Die Landschaft — die einzige, die bisher von Kersting bekannt geworden ist — stammt, wie das Bildnis der Frau Köster aus dem Jahre von Kerstings Rückkehr aus Kopenhagen nach Deutschland.

129. Antonio Rossellino: Bildnis des Arztes Giovanni Antonii di S. Miniato. Die Büste, die 1860 aus Palazzo Pazzi erworben wurde, ist eine Jugendarbeit. Die subtile Durchbildung hat noch etwas Unfreies, allzu Gewissenhaftes, besonders neben dem reifen Bildnis Matteo Palmieris von 1467, im Museo Nazionale in Florenz, das durch Verwitterung noch malerischer und grosszügiger geworden. Die Büste eines jungen Mannes in Berlin (K. Fr. Mus, Bd. VII, Taf. 46), leitet zum Spätstil über, der Büste des Giovannino im Bargello. Hier ist das raffiniert Verfeinerte ins Glatte, das Preziöse ins Süssliche umgeschlagen. Was Antonio im Kinderbildnis vermochte, zeigt ja die Johannisbüste der Hainauer-Sammlung (Bd. I, Taf. 150), die kürzlich nach England verkauft ward. — So lässt sich auch an Bildnissen die Entwicklung von Rossellinos Stil verfolgen.

Die Londoner Büste ist, wie viele gleichzeitige, ausgehöhlt. An der Innenseite ist sie bezeichnet: „Opus Antonii" und tiefer in kleineren Buchstaben: „Mägi Johannis mägri Antonii di Sto Miniato doctor artium et medicine. MCCCCLVI."

130. Antonio Rossellino: S. Sebastian. Es lohnt sich, Antonios Meisterwerk mit zwei andern Jünglingsstatuen des Quatrocento zu vergleichen, mit Donatellos David (Bd. II, Taf. 102) und dem Verrocchios (Text Bd. I, S. 19). Der ältere — um 1430 entstanden — hat nicht die starke Lebendigkeit, die Donatellos Gewandfiguren und Büsten eigen ist; und seine reine Schönheit verleugnet nicht die Abhängkeit von der Antike. Verrocchios Statue — mehr als ein Menschenalter jünger, aus wenig späterer Zeit wie die Antonios — ist am reichsten an Modellierung des Detail. — Die Bronze fordert ja zu einer solchen Formpräzision heraus. Die Statue in Empoli bringt dagegen die malerischen Wirkungen des Marmors voll zur Geltung. Alle Einzelformen gehen zart ineinander über und die Stellung ist in gleichem Sinn gewählt. — Die zwei Bronzewerke sind nicht so reich an Bewegung im Hintereinander, sondern ganz auf Umrisswirkung komponiert. Von ihnen wissen wir nicht mehr die vom Künstler gewollte Aufstellung. S. Sebastian aber steht noch heut in dem reich vergoldeten und bemalten Holzaltar des Cecco Bravo aus Florenz. In der Form ist er am ehesten Giovanni Bellinis Madonnenbild der Frari zu vergleichen. In der Mitte die Nische des Heiligen; seitlich sind anbetende Engel gemalt. — Die zwei Marmorengel Antonios kleben etwas unglücklich auf den Ecken des Gebälks, umso mehr da hier Marmor als Krönung von Holz verwandt ist.

131. Antonio Rossellino: Maria mit dem Kind. Wie die Madonnenreliefs bei Pierpont Morgan, im Vict. and Alb.-Museum in London und im Stadthaus von Solarolo steht das Wiener Relief Desiderios reifem Stil — speziell seiner Madonna im Tabernakel der Via Cavour — nahe, im Madonnentypus und in dem weichen Faltenstil. Nur die Kleidung des Kindes, das kurze Hemd, das eng um das Körperchen gewickelt ist, ist spezifisch rossellinesk. Es findet sich u. a. an der Wiener und an der Berliner Madonna (Bd. VI, Taf. 40), die künstlerischer Qualität nach im Oeuvre Antonios obenan stehen. Bei der ersteren sind runde Formen in den Gewändern als Kontrast gewählt zu den preziös durchgeführten Körperformen. Bei der Berliner Madonna sind alle Teile spitzig, eckig behandelt, fast wie bei einem guten Werk des Mino.

Wie von Desiderios Madonnen, sind auch von denen Antonios Wiederholungen in bemaltem Stuck bekannt. Das gröbere Material war nicht imstande, die zartesten Flächenunterschiede des Marmors wiederzugeben. Hier tritt mitunter der gemalte Schatten helfend hinzu; so an dem Stucco nach Desiderios Madonna der Sammlung Foulc und dem nach Antonios Relief bei P. Morgan, das aus der Hainauer-Sammlung 1904 ans Kaiser Friedrich-Museum kam. Wie die Modellierung im Marmor raffinierter geworden, so wurden auch die Farben der Stuckreliefs in der zweiten Jahrhunderthälfte häufig zarter gewählt, und gebrochene Töne treten oft an die Stelle der kraftvollen Kontraste von Rot, Blau und Gold.

132. Antonio Rossellino: Die Anbetung der Hirten. Wie das Grabmal der Maria von Aragonien eine Kopie ist vom Prunkgrab des Kardinals Jakobus, so ist die Kapelle, in der es steht, eine Nachbildung des schönen Interieurs bei San Miniato. An Stelle des Altarbildes trat hier ein Marmoraltar, ein Werk Rossellinos aus seiner reifsten Zeit. Er ist dreigeteilt durch korintische Pilaster; an der Basis das Sockelmotiv vom Grabmal des Kardinals: Kandelaber und Guirlanden, dazwischen die Evangelistentiere. Im Hauptteil seitlich die vier Evangelisten selbst. Zwei stehen in Nischen, zwei ragen halbfigurig aus den Tondi über jenen. Ueber dem Gebälk klingen die senkrechten Teilungslinien noch einmal an in vier Putten, die dicke Guirlanden halten. Die zwei mittleren flankieren das Rundfenster, das, wie in der Florentiner Kapelle, die Seitenwand durchbricht. Das Relief der Anbetung, vergl. Text Seite 66, war gut bekannt, trotz seiner Aufstellung fern von Florenz. Mehrere freie Nachbildungen der Robbia-Werkstatt sind bekannt. Bei keiner fehlt der Engelreigen, der der Ruhm des Reliefs war. Eine Wiederholung dieses Engelkranzes in unbemalter Terrakotta ist in London, Victoria and Albert Museum und gilt dort als Detailmodell zu dem Altar.

133. Mino Da Fiesole: Bildnis des Bischofs Leonardo Salutati. Minos Bildnisse wirken so lebendig, weil er einen Moment des Aufmerkens prägnant zum Ausdruck bringt, oft ist es der Augenblick, wo das Zuhören fast schon zum Sprechen, zur Gegenrede wird. Das gleiche Motiv hat Houdon noch grandioser, noch frappanter festgehalten. Dass Mino ein Meister war in psychologischer Interpretation, sieht man gerade bei seinen frühesten Büsten, die im Raffinement der Marmorbehandlung denen Desiderios und Antonios sehr weit nachstehen, aber an Ausdruckskraft den Erstgenannten gleich sind, und Antonios übertreffen. — So charakteristisch die Büste Salutatis als Arbeit Minos ist, Alfred Melani hat sie für ein Werk des Civitale angesprochen und der jüngste Mino-Biograph Diego Angeli hat der Hypothese zugestimmt. Sonst wurde sie nirgends ernsthaft zur Diskussion gestellt. — Die Büste steht auf flacher, wappengeschmückter Konsole, dicht unter dem Sarkophag, der in seiner leichten Form nicht als störende Last auf die Büste drückt. — Der Einfluss Desiderios zeigt sich in den zierlichen Profilen, in der feinen Ranke mit saftigen Blättern und in der Schotenpalmette, die zum erstenmal am Marsuppinigrabmal vorkommt.

134. Mino da Fiesole: Bildnis des Diotisalvi Neroni. Mino fand eine prachtvolle Charakterisierung für den berühmten Staatsmann, der in der Verschlagenheit ein echter Florentiner, in der Wahllosigkeit der Mittel Renaissancemensch war. Im Jahr 1464, als die Büste entstand, wurde Mino in Florenz in die Arte della Pietra aufgenommen, und Cosimo Medici empfahl sterbend seinem Sohn als besten Ratgeber den dreiundsechzigjährigen Diotisalvi. „Dieser aber", erzählt Machiavell, „wurde stärker vom Ehrgeiz angetrieben, als von der Liebe zu Piero und der Erinnerung an die Wohltaten, die er von Cosimo erhalten." Sein Rat war unheilvoll für den Medizäer, und eine misslungene Verschwörung, die Florenz die alte Freiheit wiedergeben sollte, ward für Diotisalvi und seinen Anhang die Veranlassung, Florenz für immer zu verlassen. Er ist einundachtzigjährig in Rom gestorben 1482, und wurde in S. Maria sopra Minerva beigesetzt.

In den Tagen der Macht hatte er bei Mino einen Marmoraltar bestellt, dreigeteilt durch korinthische Pilaster, in der Mitte die thronende Madonna. Mino vollendete ihn erst nach Diotisalvis Flucht, und da die Zahlung des Bestellers ausblieb, verpfändete er ihn. Die Mönche der Badia lösten ihn ein und stellten ihn in ihrer Kirche auf.

135. 136. Mino da Fiesole: Grabmal des Grafen Hugo. Markgraf Hugo von Tuscien, seit 926 König von Italien, hatte nach langer, glorreicher Regierung seine Reichtümer Kirchen und Klöstern, die meisten der Badia von Florenz vermacht. Auf der Jagd hatte ihm eine Vision im Walde die Leiden der Ewigverdammten in schrecklichem Symbol gezeigt.

Der Porphyrsarkophag, der seine Gebeine umschloss, stand noch 1294 neben dem Hochaltar seiner Lieblingskirche, und eine merkwürdige Jahresfeier hielt die Erinnerung an den einstigen Wohltäter wach. Die Mönche der Badia beschlossen 1469, ihm ein grossartiges Denkmal zu errichten. (Den Massen nach ist es das grösste Denkmal in Florenz.) Sie beauftragten Mino, der schon einen Marmoraltar und das Grabmal Giugni für ihre Kirche geschaffen. Zwei Jahre später versprach er für 1600 Lire das Grabmal in achtzehn Monaten zu vollenden, doch liess er es bald darauf im Stich, um in Rom das Grabmal Pauls II zu errichten, und da sich viele Aufträge an diesen grossen schlossen, war er in den siebziger Jahren mehr in Rom als in Florenz. Erst 1481 vollendete er das Grab des Conte Ugo; die Bezahlung war bedeutend erhöht worden, da das Werk in edlem Material, nicht wie erst geplant, in Sandstein ausgeführt war.

Graf Hugo galt in der Renaissance für einen Deutschen und aus der Unsicherheit, ob er „von Brandenburg" oder „von Magdeburg" hiess, soll der Name „von Andersburg" entstanden sein.

137—139. Michelangelo: Moses. Vergl. S. 69 ff. Historisch ist zu bemerken, dass Michelangelo 1505 einen ersten Entwurf für ein Grabmal des Papstes Julius II machte, dass ein zweiter wesentlich veränderter Entwurf des Grabmals 1512 bis 1513

entstand. Für dieses Grabmal, das als hoher viereckiger, mit drei Wänden freistehender Bau in der Peterskirche gedacht war, entstand in den Jahren nach 1513 der Moses als eine der Kolossalstatuen für den Oberbau. Erst 1545 kam das Denkmal nach langer Unterbrechung zustande, als Wandbau in S. Pietro in Vincoli. Von Michelangelo rühren — ausser der Architektur — die bereits für den früheren Entwurf gearbeitete Mosesstatue in der Mitte des Unterbaus und die rechts und links von derselben stehenden Statuen von Rahel und Lea her, als Symbole des beschaulichen und tätigen Lebens. Vgl. auch die Doppeltafel Bd. I Taf. 6. 7.

140. Giacomo da Ponte Bassano: Bildnis eines Kardinals. Giacomo ist der bedeutendste der Künstler dieser Familie und an ihn knüpft sich die Erfindung des Genres, an das man sich gewöhnt hat, bei den Namen Bassano zu denken, das Hirtenbild mit religiösem Hintergrund. Seltener sind Porträts von seiner Hand. Den besten unter ihnen kommt seine oft kühne breite Malweise zu gut, die sich Tintoretto vergleichen lässt. Dieser Greisenkopf ist von erstaunlicher Kraft der Farbe, ein leuchtendes braunrot im Fleisch, durch den weissen Bart noch gehoben und neben dem karmoisinroten moirierten Kragen doppelt lebendig.

141. Paolo Caliari gen. Il Veronese: Der heillge Antonius von Padua predigt den Fischen. Als das ketzerische Volk in Rimini den Heiligen nicht anhören wollte und seine Predigt störte, ging er ans Meeresufer und rief sich die Fische zur Gemeinde herbei; da bekehrten sich viele der Ungläubigen durch das Beispiel der unvernünftigen Kreatur beschämt. So erzählt die fromme Legende. Das Volkslied weiss dann schalkhaft zu berichten, wie die Fische schliesslich nach kurzer Andacht am Licht wieder in ihrem alten Leben untergetaucht seien, und Böcklin hat nach Abraham a Sta Claras Fassung in des „Knaben Wunderhorn" die Erzählung illustriert. In dem venezianischen Maler wurde etwas vom Pantheismus des Franciscusjüngers lebendig: das Meeresufer als Schauplatz der Predigt, der begeisterte Heilige im Angesicht des herrlichen Naturschauspiels, der sinkenden Sonne über der weiten Wasserfläche. Die Seeluft führt streifiges Gewölk herauf, kräuselt die Wellen und weht über die Klippe, die zur Kanzel ausersehen ist, bis heran zum Beschauer, eine der schönsten landschaftlichen Offenbarungen, wahrhaft poetisch durch den Einklang des begeisterten Heiligen mit der Natur und malerisch interessant durch die feine blaugrundgoldige Tönung des Bildes, in der die lebhafte Silhouette des Predigers vor dem Horizont besonders eindrücklich wird. Als Autor des Bildes hat man auch Veroneses Freund und Gehilfen Zelotti genannt, der dann hier seinem Meister sehr nahe gekommen wäre.

142. Paolo Veronese: Die Familie Cuccina vor der Madonna. Die Cuccina gehörten um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu den vornehmsten und reichsten Familien Venedigs, hatten ausgebreitete Besitzungen im Festland, mehrere Paläste am Kanal. Für den bedeutendsten, der bei S. Silvestro, dem Pal. Grimani gegenüber lag — er wechselte oft seinen Besitzer und hiess später Pal. Tiepolo, Papadopoli, Michelangelo Guggenheim — hat Paolo die vier prachtvollen Bilder der Dresdener Galerie gemalt: Die Hochzeit von Cana, Die Anbetung der Könige, Die Kreuztragung und die Madonna, der sich die Familie empfiehlt. Sie haben alle annähernd gleiche Höhe und Breite, könnten also ein ungefähr quadratisches Gemach geschmückt haben.

Friesartige Anordnung, die bei den niedrigen und breiten Räumen venezianischer Paläste für das Wandbild oft geboten war, hat Paolo besonders glücklich auszunutzen verstanden. Wie in einem Zug bewegt sich die Familie mit ihren Beschützerinnen, den christlichen Tugenden, dem Glauben (in weiss), der Hoffnung (grün), der Liebe (rot) von hinten her, als käme sie vom Kanal her zu der Halle nach links hinüber, wo die Madonna zwischen Johannes d. T. und Hieronymus sie erwartet. Die Männer halten sich seitlich und rückwärts, und lassen hier den Frauen den Vortritt; die Kinder in gläubiger Ehrfurcht, Scheu, Neugier und unbewusstem Mutwillen verbinden und umspielen die Gruppen. In der Mitte kniet, gerade im Durchblick der Säulen voll der Madonna zugewendet, wo alle andern verlegen zögern, die stattliche gesegnete Mutter, sicher im Bewusstsein ihres Einklangs mit der Gottheit wie mit der Welt. Auch farbig ist sie der Mittelpunkt der Komposition mit ihrem hummerroten Kleid, hellbeleuchtet von dem Silberweiss der „Fede" abgehoben, umrahmt von den tieferen Tönen der anderen Gestalten und dem kalten Grüngrau der Luft und des Steins. Kaum zwei Generationen später 1645 hat die Familie das Bild mit den anderen drei dem Herzog Franz I von Este nach Modena verkauft, nachdem vorher schon Carl I von England wiederholt 8000 Scudi darauf geboten. Jetzt war ein Rittergut und der Grafentitel der Preis. Wieder 100 Jahre später 1742 erwarb sie August der Starke für Dresden, wo sie heut besser als irgendwo in der Welt Veroneses grosse Kunst vertreten. Es ist nicht der Farbenzauber allein, sondern die Fülle neuer künstlerischer Motive: die kühnen Verkürzungen der ineinander geschobenen Gruppen, ihre sich kreuzenden Richtungen, die schaukelnde, vorüberhuschend gefasste Bewegung, die oft eine Figur aus vollem Licht in den durchleuchteten Schatten oder auch eben in das Bild treten lässt. — Diese selbst über Tizian hinausgehende Freiheit und Sicherheit in allem Technischen hat erst die Kunst des 17. Jahrhunderts und damit die moderne möglich gemacht.

143. Michelangelo Amerighi gen. Da Caravaggio: Die Madonna vom Rosenkranze. Die Rosenkranzandacht, schon von Dürer verherrlicht, war eine der populärsten Glaubensübungen, die der Dominikanerorden vertrat. So lässt der Künstler hier die Schar der Gläubigen den Rosenkränzen zudrängen, die unter dem Segen der Madonna der hl. Dominicus verteilt, während der hl. Petrus Martyr auf den Quell aller Gnaden hinweist. — Für eine Dominikanerkirche vielleicht in Sizilien, im Auftrag eines uns unbekannten Stifters — er kniet im Bild links — gemalt, kam das Bild schon im 17. Jahrhundert nach Antwerpen. Dort ist ihm eine seltene Ehrung geworden: um es der Stadt zu erhalten, kaufte es auf Rubens Betreiben eine Anzahl Künstler, darunter der Sammetbrueghel, von Balen u. a. für 1800 Gulden und stifteten es auf einen Altar der Dominikanerkirche, wo heute noch die Kopie steht, nachdem Josef II es für Wien erworben.

Neben so vielen äusserlich aufrauschenden Andachtsbildern der Zeit wirkt es durch die schlichte Gefühlsäusserung und die tiefe Ergriffenheit dieser in Wahrheit grossen Gestalten. Die Farbenskala ist düster aber feierlich, das Licht an manchen Stellen wie auf dem blonden Kopf der grüngekleideten Frau und im Halbschatten des Kindes von seltenem Reiz. Die Tönung von stumpfem Rot und Grün zu tiefem Schwarz, die eigentümlich scharfe Modellierung hat Rubens in den ersten Antwerpener Bildern, noch selbst in der Kreuzabnahme, ein Zeichen, wie tief seine Verehrung für den ganz anders gearteten Meister war. Instinktiv hat der „König der Malerei" in Caravaggios herbem Naturalismus das was dauernd und zukunftversprechend war herausgefühlt.

144. Michelangelo Amerighi gen. Da Caravaggio: Bildnis des Grossmeisters der Malteser Alof de Vignacourt. Das Bild ist in den letzten Zeiten Caravaggios etwa 3 Jahre vor seinem Tod entstanden, eines der seltenen Porträts des Naturalisten und einzig in der Art, wie hier eine Person von Kopf bis Fuss treu geschildert ist: fast erschreckend körperlich in der goldigen Rüstung vom Grunde abgehoben ohne jede Schmeichelei oder Beschönigung: und wenn nicht ganz ohne Pose, doch auch nicht ohne Humor. Der mächtige Herr mochte für diesen Maler Sympathien gewonnen haben, dass er sich ihm so zeigte. Originell war auch das Honorar: Der Maler erhielt das Ritterkreuz, eine goldene Kette und zwei maurische Gefangene.

145. Jusepe de Ribera gen. Lo Spagnoletto: Diogenes. Den Cyniker, der mit der Laterne auf dem Markt nach einem Menschen sucht, haben die Realisten des 17. Jahrhunderts (Jordaens, C. v. Everdingen) oft zum Vorwand genommen, das Treiben bewegter Gruppen und damit Genreszenen buntester Art zu geben. Ribera reiht ihn den Originalen an, in deren volkstümlichen Typen er — wie Velazquez — den Kern der Lehre der alten Philosophen wiederfindet. Aus diesen Zügen — nicht bloss aus dem struppigen schwarzen Haar und dem angegrauten Bart spricht Verzicht auf alle Eitelkeit und die Energie, mit der dieser Sonderling seinen leitenden Gedanken festhält. Das Streiflicht hebt hervor, was diesen Ausdruck zuwege bringt, das Spiel der Muskeln um Brauen, Nase und Mund. Hier zeigen sich die Wunder von Riberas Fleischmalerei; sein Pinselstrich allein schon gibt die Struktur der Stirnfalten, der runzeligen Wangen, der wirren Haarbüschel. Das Bild verdient mehr Beachtung, als es neben den grossen Werken des Meisters in der Dresdener Galerie gewöhnlich findet. Dass Ribera sich selbst hier geschildert haben soll, ist eine Sage. Der Hofmaler der spanischen Vizekönige und das Oberhaupt der Künstlerschaft in Neapel war in seinem äusseren gewiss nichts weniger als ein Cyniker.

146. Allessandro Bonvicino gen. Moretto da Brescia: Christus und die Samariterin. Goethe hat in den „Fragmenten eines Reisejournals, über Italien" ein dialogisiertes geistliches Gedicht aufgezeichnet, das die ohnehin lebensvolle Erzählung des Evang. Joh. 4 in die Sprache des italienischen Volks übersetzt. An diese neue volkstümliche Fassung darf man bei Morettos Bildchen denken. So idyllisch ist der ernste Meister von Brescia selten und der kleine Massstab wie die miniaturhafte Ausführung lassen den Maler der grossen Altäre kaum wiedererkennen. Aber sein stärkster Reiz, die noble Brechung aller Farben nach silbergrau hin macht hier im kleinen die allerglücklichste Wirkung, wo der Künstler in Feinmalerei an Ausführlichkeit mit den Niederländern zu wetteifern scheint. Tatsächlich erinnert der Hintergrund mit seinem sanften Grün und Grau an manche Landschaften von Bosch, Breughel,

Patinier. Das kleine Juwel gehörte dem als Kunstkenner weitbekannten Senator Morelli, der es mit seiner Galerie der Accademia Carrara, dem Museum seiner Vaterstadt Bergamo vermachte. Dieselbe Sammlung besitzt eine andersfarbige, fast getreue Wiederholung der Komposition, von der Hand eines dem Dosso nahestehenden Künstlers.

147. Francesco Trevisani: Die Ruhe auf der Flucht. Trevisani ist aus der Schule Venedigs hervorgegangen zu einer Zeit, da die Künstler von dort sich schon häufig mit Schulen des übrigen Italien vermischten. So blickt aus seinen Bildern bald kühle Korrektheit der Eklektiker heraus, bald ein freies dekoratives Arrangement, wie es der eine Generation jüngere Tiepolo klassisch gemacht hat. Die Dresdener Galerie ist reich an seinen im Stil fortwährend schwankenden Werken, von flott und im Licht fast modern anmutenden bis zu glatten porzellanfarbigen interesselosen Malereien. Dieses Bild gehört zu den besten: Am Fuss einer der heidnischen Götterstatuen, die in Aegypten beim Herannahen des Heilands in Trümmer gegangen sein sollen, hat die heilige Familie einen schattigen Platz gefunden. Engelkinder gesellen sich dem Kinde als Gespielen bei, tummeln sich in der Krone des Baumes und führen den Esel zur Tränke. Das heiterste Licht spielt durch den Schatten über die Kinderkörper und das Antlitz Josefs, das hell vor der leuchtenden Luft steht; so wenig man eine tiefe religiöse Empfindung trifft, so sicher ist die poetische Wirkung des Bildes. Nicht immer ging man daran so achtlos vorüber, wie der moderne Galeriebesueher, für den diese Gruppe italieniseher Kunst nicht zu existieren scheint. Als Trevisanis Stern längst vom Klassizismus verdunkelt war, hat F. W. Schlegel in seinem beherzigenswerten Gespräch: „die Gemälde" dies Bild sehr anmutig analysiert (1798). Er vergleicht es einem „rauschenden Allegro".

148. Aelbert Cuijp: Kühe am Wasser. Unter den wenigen guten Werken Aelbert Cuijps, die ausserhalb England zu finden sind, ist das hier abgebildete mit den fünf Kühen am Wasser vielleicht das schönste. Es vereinigt alle Eigenschaften, die die Grösse des Meisters ausmachen. Cuijp ist selten so glücklich in der Komposition gewesen. Die Kühe sind weder zu gross noch zu klein, stehen im besten Verhältnis zur Landschaft und zur Bildfläche. Menschen, gewöhnlich der schwächste Teil in Cuijps Bildern, fehlen ganz. Ein hoher, prachtvoll bewölkter Himmel, dessen Glanz und Leuchtkraft die Abbildung wenigstens ahnen lässt. Der breite markige Vortrag in blonden, kühlen Tönen ist dem Thema vollkommen angemessen. Die Erhaltung ist tadellos. Der befreiende, erfrischende Hauch der grossen Natur weht dem Beschauer entgegen und verleiht dem Bilde, das dem Format und dem Inhalt nach bescheiden ist, eine merkwürdige Grösse. Das Gemälde trägt die echte Signatur des Meisters, stammt aus der berühmten Esterhazy-Galerie, die ehemals in Wien bewahrt wurde, und ist bei Smith beschrieben.

149. Willem van de Velde: Seestück. Die Seeherschaft ging gegen Ende des 17. Jahrhunderts von Holland auf England über. Der berühmteste, wenn auch nicht der beste, holländische Marinemaler wandte sich nach England, mit seinem Vater, dem älteren Willem van de Velde, der ebenfalls ein tüchtiger Schilderer des Wassers und namentlich des Schiffswesens war. 1673 liess sich der jüngere Willem van de Velde, ein Bruder Adriaens van de Velde, in London nieder, 1677 wurde er dort Hofmaler. Die Engländer schätzten seine sachliche und saubere Vortragsart hoch, und noch heute sind viele Arbeiten seiner Hand in britisehen Galerien. Im allgemeinen gelingt ihm die Darstellung des ruhigen Wassers bei heiterem Himmel besser als die Schilderung des Sturmes. Jan van de Capelle übertrifft ihn durch freie und breite Behandlung und hat mehr Sinn für Luft, Licht und Wellengang, überhaupt für das Elementare. Unser Gemälde trägt, was sehr selten ist, das Datum — 1671 (nicht ganz sicher zu lesen).

150. Jacob Jordaens: Abundantia. In der Antwerpener Schule hat sich keiner — van Dyck nicht ausgenommen — neben Rubens so selbständig gehalten und ist ihm an Rang darum so nahe gekommen, wie Jordaens. Einen starken Eindruck hat ihm der Naturalismus Caravaggios gemacht, dem sich ja auch Rubens in seinen italienischen und frühen Antwerpener Jahren huldigend beugte. Jordaens bleibt bei diesen Eindrücken stehen, sein Temperament ist wenig evolutionsfähig, seine Phantasie phlegmatisch. So fehlt seinen Mythologien fast alles das, was bei Rubens die wuchtigen Typen erst lebensfähig macht, das Heroische. Aber fast ebenbürtig tritt er neben jenen, wo er wie hier, den Körper im Licht schildert. Aus einer Reihe Rubenscher Meisterwerke im Brüsseler Museum funkelt und blitzt das Bild noch heraus. Glänzender ist Fleisch in heller Sonne nie gemalt, aus jedem Schatten leuchtet es im klarsten Reflex herauf. Das schönste Stilleben von Körpern und Früchten, schon im Reichtum der Farben ein Eindruck von Ueberfluss und Ueppigkeit.

151. Fra Vittore Ghislandi: Bildnis eines jungen Künstlers. Der Künstler, ein Franziskaner, war im 18. Jahrhundert in Bergamo ein angesehener Porträtmaler, ein Beispiel dafür, dass die italienische Kunst dieser Zeit der in andern Ländern nicht nachsteht, sondern nur weniger beachtet wird. Er hat sich gebildet an den Venezianern und Rembrandt, von dessen Selbstporträt eine Kopie von ihm in Dresden hängt. Im Kölner Museum befindet sich ein Bild des gleichaltrigen Kupetzky, das die Anordnung unseres Bildes wiederholt.

152. Justus Juncker: Das Atelier des Künstlers. Junker gehört zu den Malern, die Goethes Vater protegierte, die auch für den Grafen Thorane, den Königsleutnant gearbeitet haben (Wahrheit und Dichtung I. und III. Buch) und von denen der alte Rat gern zu sagen pflegte, dass es mit ihren Werken „völlig wie mit dem alten und neuen Rheinwein sei . . . nach Verlauf einiger Zeit werde der neue Wein auch ein alter, ebenso kostbar und vielleicht noch schmackhafter." Wir unterschreiben nicht bloss das Lob, „dass er Blumen und Fruchtstücke, Stilleben und ruhig beschäftigte Personen nach dem Vorgang der Niederländer sehr reinlich ausführte," sondern finden ihn, wenn auch „an die Nachahmung der ausführlichen Niederländer gewöhnt," etwas epigonenhaft, so doch als braven Fortsetzer der guten handwerkischen Eigenschaften jener Alten und vor allem auch ihrer liebevollen Gesinnung. Alles ist hier niederländisch: von der Truhe, die sieh schräg vorn ins Bild schiebt, zum Teppich auf dem Tiseh, dem hohen Fenster mit den Läden, sogar der Tonpfeife. Die Bilder an der Wand sind, wenn nicht niederländische Kabinetstücke, doch sicher „in niederländischem Geschmack". Das Bild auf der Staffelei schöpft der Meister wohl aus Gedächtnis, Erinnerung und Gewohnheit, dieser reichen Studienmappe der alten Kunst. Aber schon meldet sich die neue Zeit: der Junge — vielleicht sein als guter Porträtmaler bekannter Sohn Isaak — zeichnet nach Gips, der verkleinerten Kopie des Hermes vom Belvedere.

153. Saburoffscher und Rampinscher Kopf. Die beiden auf dieser Tafel abgebildeten Köpfe (nach den früheren Besitzern benannt) sind hervorragende Beispiele dafür, wie die altattische Kunst das Porträt behandelt hat. Aus der Behandlung spricht die unverkennbare Absicht, das Bildnis nicht typisch, sondern individuell zu geben. Die Formen des Saburoffschen Kopfes sind hart, energisch, gespannt; rascher Entschluss und Tatkraft sprechen aus den lebhaften Zügen; das Haupt- und Barthaar ist kurz geschnitten, aller äussere Schmuck und Prunk verschmäht. Es ist das Bild einer auf sich selbst gegründeten Persönliehkeit, die ihre Eigenart mit einer gewissen Schroffheit durehgesetzt haben mag. Dagegen ist der Mann, der in dem anderen Kopf dargestellt ist, ein Anhänger der damals in Athen unter ionischem Einfluss verbreiteten üppigeren Sitte gewesen. Sein lang herabfallendes Haar ist in künstlich gedrehte Locken frisiert und mit einem Kranze geschmückt, über dem mageren Gesicht mit den knappen Formen und dem aufmerksamen Ausdruck liegt ein Zug nachgiebiger Freundlichkeit. Aus der Biegung des Halses ist zu ersehen, dass der zugehörige Körper in halbliegender Stellung gebildet war. Die andere Figur kann man sich nur stehend, in straffer Haltung, oder etwa, nach einem in der damaligen Kunst gebräuehlichen Typus, zu Pferde denken. Beide Köpfe sind in der Zeit entstanden, in der die attische Skulptur erst angefangen hatte, von dem Arbeiten in Kalkstein zu der Verwendung des feineren Materiales des Marmors überzugehen. Der Kopf mit dem langen Haar hat in dem harten Schnitt der Flächen noch viel von der in der Kalksteintechnik ausgebildeten Formenbehandlung bewahrt, während der Künstler des anderen Kopfes die Vorzüge des Marmors schon in sicherer Beherrschung völlig zur Geltung gebracht hat. Er ist aber auch über allen handwerksmässigen Schematismus, der in jenem Kopfe noch stark durchspricht, hinaus zu einer neuen, wie man z. B. an den meisterhaft und ganz individuell gebildeten Ohren sieht, auf selbständige Beobachtung der Natur gegründeten Formenauffassung vorgeschritten. Von den beiden Köpfen ist künstlerisch dieser der weitaus höherstehende, wie er überhaupt unter den ältesten attischen Werken kaum seinesgleichen hat.

154. Grabstele des Aristion, Werk des Aristokles. Die Grabinschrift, links oben auf der oblongen Basisplatte angebracht, enthält nur den Namen des Verstorbenen, dessen Andenken, lebendiger als durch Worte, in dem lebensgrossen Reliefbilde auf der schmalen Fläche der Stele festgehalten ist. Sein tüchtiges und vornehmes Wesen ist in der einfachen Gestalt sprechend zum Ausdruck gebracht. Er war ein kriegserfahrener Mann gewesen, aus edlem Geschlechte, wahrscheinlich derselbe Aristion, der dem Tyrannen Pisistratos von Athen als Parteifreund zur Seite gestanden hatte. Der Künstler hat seinen eigenen Namen dem des Verstorbenen beigefügt; er durfte auf seine Leistung stolz sein, denn was er mit liebevollem Fleiss klug und geschickt geschaffen hatte, stand in der anschaulichen Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie diese Zeit auffasste, in der klaren, bestimmten, bei allem Eingehen ins Einzelne das Ganze zusammenhaltenden Ausführung der Formen, in der feinen Behandlung des schönen Marmormateriales hinter den besten Werken der übrigen gleichzeitigen Meister nicht

zurück. — Die Figur ist zuerst auf die glatte Marmorfläche aufgezeichnet, danach ist von den Umrisslinien aus der Grund durch Wegnehmen herausgearbeitet, und nachdem die Modellierung reinlich und genau vollendet war, ist die Figur mit derselben Sorgfalt teilweise in blau und rot bemalt und der Grund rot abgedeckt. Die vorbereitende und abschliessende Arbeit mit dem Pinsel war den Künstlern auf dieser frühen Stufe ein ebenso wesentlicher Teil der Ausführung, wie die Arbeit mit dem Meissel.

Grabstele. Griechische Arbeit nach 500 vor Chr. Die Stele, von ähnlicher Form wie die des Aristion, kann mit ihrem wohlerhaltenen Bekrönungsschmuck zur Veranschaulichung dafür dienen, wie bei dieser der verlorene obere Teil gestaltet war. Er bestand gleichfalls aus einer Palmette, die aber, noch altertümlicher geformt, in der vollen Breite des Pfeilers aufsass. Hier ist sie schmaler gehalten als der Pfeiler, auf dessen breiterer Fläche eine bewegtere, nach vorn übergebeugte Gestalt Platz gefunden hat. Sie ist bis auf ein kurzes Mantelchen nackt dargestellt, die Körperformen sind sehr kräftig und schwellend gebildet, um den linken Arm hängt ein kleines Salbfläschchen. Durch all das ist, wie bei dem Aristion durch den Waffenschmuck, auf den Stand und die einstige Tätigkeit des Verstorbenen hingedeutet, er war ein in palästrischen Uebungen geschulter und erfahrener Mann gewesen. Aber mit der Absicht, ihn als solchen zu zeigen, passt die lässige Haltung wenig zusammen, in der er, auf einen Knotenstock gestützt, dasteht und auch der Hund, der vor ihm sitzt, erscheint beziehungslos. Er wendet den Kopf zurück nach der rechten Hand des Mannes, deren Finger ausgestreckt sind, als wenn sie etwas halten sollten. Aber die Hand ist leer. Diese Schwächen des Bildes erklären sich daraus, dass der Künstler ein fremdes, für eine andere Darstellung erfundenes Motiv benutzt und mit äusserlicher Beibehaltung der für seine Aufgabe nicht passenden Züge übertragen hat. Seine ursprüngliche Verwendung lehrt eine von Alxenor aus Naxos gearbeitete Stele kennen. Auf dieser steht die Figur eines Landmannes, der über die Felder hinschreitend, sorgsam eine Heuschrecke aufgenommen hat und stehen bleibend, das schädliche Insekt dem danach hochspringenden Hunde hinreicht.

155. Antaioskrater, Werk des Vasenmalers Euphronios. Der hervorragendste Meister der attischen Vasenmalerei, Euphronios, hat in dem Bilde des Ringkampfes des Herakles mit Antaios, das die eine Seite eines stattlichen Mischkruges schmückt, eine über die in der Keramik gewöhnlich eingehaltenen Grenzen hinausgehende Darstellung von monumentaler Grösse geschaffen. Man kann für die Komposition, für die Bewegung der Figuren und die Zeichnung im einzelnen nur die bedeutendsten Werke der altattischen grossen Kunst, wie die Giebelgruppen von der Ringhalle des pisistratischen Athenatempels zur Vergleichung heranziehen. In dem Gesichtsprofil des Herakles wird man eine überraschende, für die Stilstufe bezeichnende Aehnlichkeit mit dem Profil des Aristion auf der Taf. 154 links abgebildeten Stele leicht herausfinden. Sehr bezeichnend für die künstlerische Art, in der Euphronios die überlieferten Sagenstoffe auffasste, ist es, dass er in der Schilderung des Ringkampfes eine Verherrlichung der griechischen Gymnastik gab: die rohe Gewalt unterliegt der geschulten Kraft. Herakles schiebt sich gegen die ungefüge Masse des Riesen heran, stemmt sie auf und überwindet sie durch geübten Kunstgriff. Und so bauen sich die beiden Körper, in deren jedem der Gegensatz ins einzelne der Formen durchgeführt ist, wie in einem Giebel auf und treffen in den beiden mit grandioser Wirkung in der Mitte gegeneinandergestellten Köpfen zusammen. — Auf der anderen Seite des Gefässes ist diesem Sieg der Gymnastik ein musischer Sieg gegenübergestellt, aber nicht im Bilde der Sage, sondern der Wirklichkeit: ein Flötenspieler verneigt sich vor den Beifall spendenden Preisrichtern.

156. Zwei weibliche Figuren. Attische Kunst um 530 vor Chr. Die beiden Statuen, wie ebenso die von Taf. 157, waren einst mit zahlreichen ähnlichen, zu denen auch die II 21, IV 61, V 93 abgebildeten gehören, als Votive auf der athenischen Burg aufgestellt gewesen und sind von ihren Postamenten gestürzt worden, als die Perser im Jahre 480 vor Chr. die Akropolis verwüsteten. Der reiche Bildschmuck, der dieser Zerstörung zum Opfer fiel, hatte sich in der glänzenden Zeit der pisistratischen Tyrannis und in den nachfolgenden Jahrzehnten angesammelt, es war in ihm neben der einheimischen attischen Skulptur auch die Kunst, die im 6. Jahrhundert in Jonien und auf den griechischen Inseln blühte, glänzend vertreten. Die hier wiedergegebenen Statuen sind Werke attischer Meister. Sie haben wenig von der vielfach bis zur Affektiertheit gesteigerten zierlich koketten Grazie, wie sie namentlich die Inselkunst liebte, die sich in der virtuosen Ausbildung einer raffinierten Marmortechnik hervortat. Einfacher, dafür aber lebensvoller, wirken sie mehr durch die auf das Ganze gerichtete Grosszügigkeit der Behandlung. Die ruhigen Flächen des Marmors waren durch reichlich aufgetragene farbige Zutaten belebt, auch angesetzter Zierat aus Metall fehlte nicht. Aber dieser bunte Schmuck war nicht aufdringlich und tat der ruhigen Wirkung der plastischen Form nicht Eintrag, die in manchen Einzelheiten, zum Beispiel in der feinen Modellierung des herabhängenden rechten Armes der kleineren Figur von höchster Schönheit ist.

157. Weibliche Figur. Attische Kunst um 500 vor Chr. Mit den beiden, Bd. II. Taf. 21 und Bd. V, Taf. 93, abgebildeten Figuren gehört diese in halber Lebensgrösse ausgeführte Statue zu den jüngsten der vor 480 vor Chr. entstandenen Werke. Sie ist von jenen sehr verschieden. Wie im Gegensatz zu der stillen zarten Anmut, zu der vornehmen Eleganz der Erscheinung, die in ihnen verkörpert ist, ist hier ein weibliches Wesen von untersetzter, breiter rundlicher Gestalt höchst lebendig und ganz unverschönert wiedergegeben. Die Hände und die Füsse, die in roten spitzen Schuhen stecken, sind auffallend gross. Auf dem sehr prononziert herausgearbeiteten Gesicht mit den runden offenen Augen, der starken Nase, dem breiten schwellenden Munde liegt eine drollige, fast übermütige Munterkeit. Die Ausführung geht nicht ins Feine und Einzelne, sondern ist rasch zu Ende gebracht, aber ausserordentlich frisch und sicher. Es spricht sich in dem Ganzen eine künstlerische Eigenart aus, die in der gleichzeitigen Vasenmalerei eine merkwürdige Parallele in den Werken des Hieron findet. Die Figur erscheint wie unmittelbar aus dem Leben gegriffen, man möchte sie in ihrer drastischen Charakterisierung für das wohlgelungene Abbild einer bestimmten Persönlichkeit halten. Gleichwohl ist es wenigstens nicht unmöglich, dass sie als Darstellung einer Gottheit, nach der Taube, die sie in der Hand trägt, der Aphrodite gemeint gewesen ist. Sie ist durch selten gute Erhaltung, auch der Bemalung ausgezeichnet, das Haar, die Augen, die Lippen und die Schuhe waren rot gefärbt.

158. Kopfgefäss. Attische Kunst gegen 500 vor Chr. Der Körper des Gefässes, das als Trinkbecher gedient hat, ist als weiblicher Doppelkopf gebildet. Das Gesicht ist mit weissem Pfeifenton überzogen, von dem sich die Bemalung der Lippen, der Augen und des Haares kräftig abhebt. Die Farbenzusammenstellung ist die gleiche, wie sie in der Marmorpolychromie üblich war, und auch in der plastischen Ausführung, in dem grossen, wohlgeordneten ruhigen Zuge der Formen schliesst sich der Tonkopf auf das engste an die Köpfe der archaischen und zwar speziell der attischen Marmorstatuen an. So ist das Gefäss, das in der Stilstufe den in Taf. 156 abgebildeten Figuren nicht sehr fern steht, ein hübsches und lehrreiches Beispiel dafür, wie nahe in Athen die grosse Kunst und das Handwerk sich berührten.

159. Statue eines Jünglings. Attische Kunst um 500 vor Chr. Auch diese Figur stammt aus dem sog. Perserschutt. Der Künstler hat in ihr die Schönheit eines gut entwickelten gesunden Knaben frisch und lebendig wiedergegeben; er hat nicht mehr gewollt, als eine richtige Darstellung der körperlichen Erscheinung, und es interessierte ihn dabei vor allem das damals, in den letzten Jahrzehnten vor den Perserkriegen, noch ganz neue Problem der Ponderation, mit dessen Aufnahme die griechische Kunst den letzten und entscheidendsten Schritt zur Loslösung aus den Fesseln der altertümlichen Gebundenheit getan hat. Der schöne blonde Kopf, der Bd. IV Taf. 61 abgebildet ist, ist ungefähr zu gleicher Zeit entstanden. Dieser ist viel feiner und in der Behandlung reicher und ausdrucksvoller. Das Unaufgeschlossene, Träumerisch-Herbe des Knabenalters liegt wie ein Hauch über den schönen Zügen. Hiermit verglichen erscheint der Kopf der Statue fast leer und unbedeutend, so anziehend er, für sich betrachtet, durch die heitere Anmut der jugendlichen Formen wirkt. Die Augen waren eingesetzt.

160. Harmodios und Aristogeiton: Kopie nach dem Bronzewerk des Antenor oder des Kritios und Nesiotes, nach 510 oder 480 vor Chr. Die Arme sind an beiden Figuren neu, aber in der Hauptsache richtig ergänzt. Dagegen ist der Figur des Aristogeiton, der den linken Arm mit dem Gewand vorstreckt, ein ganz unpassender Kopf aufgesetzt. Man hat ihn an den Gipsabgüssen neuerdings durch einen altertümlichen Kopf (den des sog. Pherekydes) ersetzt, der wenigstens in der Stilstufe und darin, dass er bärtig ist, dem fehlenden entspricht. Die viel behandelte Frage, ob die erhaltene Gruppe eine Wiedergabe des nach Vertreibung der Pisistratiden entstandenen Werkes des Antenor ist, das in den Perserkriegen von Xerxes als Siegesbeute mitgenommen wurde und erst nach 200 Jahren nach Athen zurückgelangte, oder ob sie der als Ersatz für dieses geraubte Werk von Kritios und Nesiotes geschaffenen Gruppe nachgebildet ist, wird heute meist zugunsten des jüngeren Ansatzes beantwortet. Im Stil, in der Bewegung und Formengebung stehen die Figuren aber der attischen Kunst der Zeit der Pisistratiden, wie sie namentlich durch die Giebelskulpturen von der Ringhalle des Athenatempels überliefert ist, noch nahe und der Kopf des Harmodios, mit dem wie eine Kappe aufliegenden Lockenhaar, erscheint noch recht altertümlich.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Abildgaard. Nicolaus Abraham Abildgaard, Maler, geb. Kopenhagen, 11. Sept. 1743, gest. Rigdom, 27. Nov. 1809. Vergl. Text Bd. X S. 41 f.

Achenbach. Andreas Achenbach, Maler, geb. Kassel, 29. Sept. 1815, lebt in Düsseldorf. — Vergl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 109. Landschaft, Stuttgart. — Bd. VII Taf. 14. Fischmarkt in Amsterdam, Köln.

Aegyptische Kunst. Bd. IX Taf. 63, 64. Statue König Ramses II, Schwarzer Basalt, Turin.

Aertsen. Pieter Aertsen, Maler, geb. Amsterdam, 1507, begraben ebenda, 3. Juni 1575. — Bd. III Taf. 91. Die Köchin, Brüssel.

Allemagna. Giovanni de Allemagna. Maler, tätig in Venedig von 1440—1446. — Vergl. Text Bd. VI S. 54. — Bd. VI Taf. 106. Triptychon, Venedig.

Allori. Christofano Allori, Maler, geb. Florenz, 17. Okt. 1577, gest. daselbst 1621. — Bd. VIII Taf. 21. Judith, Florenz.

Altdorfer. Albrecht Altdorfer, Maler, geb. vor 1480, gest. Regensburg, bald nach dem 12. Febr. 1538. — Text Bd. IV S. 21 ff. — Vergl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. I Taf. 154. Auffindung des Leichnams des hl. Quirinus, Nürnberg. — Bd. IV Taf. 42. Die Geburt Christi, Berlin. — Taf. 43. Susanna im Bade, München. — Bd. VII Taf. 10. Landschaft, München. — Bd. X Taf. 63. Die wundertätige Heilquelle, Augsburg. — Abb. im Text Bd. IV S. 23. Das Liebespaar, Holzschnitt. S. 24. Landschaft, Radierung.

Altichiero. Altichiero da Zevio, Maler, geb. vermutl. Zevio bei Verona um 1350, tätig zu Verona und Padua, gest. nach 1382. — Abb. im Text Bd. V. S. 6 und 8. Ausschnitte aus der Kreuzigung, Padua.

Amadeo. Giov. Ant. Amadeo, Baumeister und Bildhauer, geb. Binaseo bei Pavia, um 1447, gest. Mailand, 27. Aug. 1522. — Bd. V Taf. 156. Colleonidenkmal, Bergamo.

Amberger. Christoph Amberger, Maler, geb. um 1500, tätig in Augsburg, gest. daselbst zwischen 1. Nov. 1561 u. 19. Okt. 1562. — Bd. I Taf. 90. Sebastian Münster, Berlin.

Angelico. Fra Giovanni da Fiesole, gen. Fra Angelico, Maler, geb. Vicchio im Florentinischen, 1387, gest. Rom, 18. März 1455. — Text Bd. I S. 55 f. — Bd. I Taf. 92. Madonna mit dem Stern, Florenz. — Bd. III Taf. 21. Krönung Mariä, Florenz. — Bd. IV. Taf. 74. Christus als Pilger, Florenz. — Bd. VIII Taf. 44. Der Tod des hl. Nikolaus, Perugia.

Antike Kunst. — Bd. I Taf. 13. Weiblicher Kopf aus Pergamon, Berlin (Text S. 5 f.). — Taf. 31, 32. Venus von Milo, Paris (Text S. 6). — Taf. 45. Mosaik der Alexanderschlacht, Neapel (Text S. 22; vergl. auch die Abbildung ebenda). — Taf. 46. Alexandersarkophag, Konstantinopel (Text S. 22; vgl. auch die Abbildung S. 23). — Taf. 53. Der sterbende Gallier, Rom (Text S. 34). — Taf. 61. Medusa Ludovisi, Rom. — Taf. 70. Athenagruppe vom Zeusaltar aus Pergamon, Berlin (Text S. 34). — Taf. 85. Laokoon, Rom (Text S. 41 ff.; vgl. auch S. 34). — Taf. 93. Sophoklesstatue, Rom (Text Bd. III S. 68). — Taf. 116. Reiterstatue des Marc Aurel, Rom. — Taf. 125. Augustusstatue, Rom. — Taf. 133. Caracallabüste, Berlin. — Taf. 141. Zwei Brunnenreliefs, Wien. — Taf. 148. Apoxyomenos (nach Lysippos), Rom (vgl. Text Bd. V S. 70 u. Bd. VI S. 62 ff.). — Taf. 157. Hermes von Praxiteles, Olympia. — Bd. II Taf. 5. Göttergruppe vom Parthenonfries, Athen. — Taf. 21. Weibl. Figur von der Akropolis, Athen. — Taf. 38. Gefallener Krieger aus dem Ostgiebel des Athenatempels von Aegina, München (vgl. Text Bd. IV S. 51 f.). — Taf. 46. Athena, Weihrelief von der Akropolis, Athen. — Taf. 54. Dornauszieher, Bronzestatue, Rom (vgl. Text Bd. II S. 25 ff.). — — Taf. 62. Idolino, Bronzestatue, Florenz (vgl. Text Bd. V S. 70). — Taf. 69. Tänzerin aus Herkulanum, Bronzestatue, Neapel. — — Taf. 77. Reliefs vom Ludovinischen Thron, Rom. — Taf. 85. Knöchelspielerinnen, Gemälde aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 93. Lapithe und Kentaur, Methope vom Parthenon, London. Taf. 107. Herakles und Telephos, Wandgemälde aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 108. Diskuswerfer, Rom. — Taf. 124. Der Doryphoros (nach Polyklet), Neapel (vgl. Text Bd. V S. 70). — Taf. 133. Der Diadumenos aus Vaison (nach Polyklet), London (vgl. Text Bd. V S. 71). — Taf. 143. Grabmal des Thraseas und der Euandria (aus Athen), Berlin. — Bd. III Taf. 6. Betender Knabe, Bronzestatue, Berlin. — Taf. 13. Sitzendes Mädchen, Tanagrafigur, Berlin (vgl. Text S. 6). — Taf. 22. Apollo von Belvedere, Rom (nach Leochares?). — Taf. 30. Der Amazonenkampf, London (Werk des Skopas; vgl. Text Bd. IV S. 64). — Taf. 38. Das Eleusinische Relief, Athen. — Taf. 46. Marsyas, Marmorstatue, Rom (Werk des Myron). — Taf. 53. Periklesbüste, London (nach Kresilas? vgl. Text S. 65). — Taf. 77. Demeter von Knidos, Marmorstatue, London. — Taf. 84. Nareiss, Bronzestatue, Neapel. — Taf. 92. Gruppe des Künstlers Menelaos, Rom. — Taf. 102. Römer, Marmorstatue, Paris (Werk des Kleomenes). — Taf. 110. Athenaschale, Berlin. — Taf. 118. Relief einer Säule aus Ephesos, London. — Taf. 134. Aesehines, Marmorstatue, Neapel. — Taf. 136. Demosthenes, Marmorstatue, Neapel. — Taf. 142. Euripides, Marmorbüste. Neapel (vgl. Text S. 68). — Taf. 157. Amazone, Berlin (vgl. Text Bd. V S. 71). — Bd. IV Taf. 6. Gallier und sein Weib, Marmorgruppe, Rom. — Taf. 14. Figur von einem attischen Grabdenkmal, Marmor, Berlin. — Taf. 22. Menelaos mit der Leiche des Patroklos, Marmorgruppe, Florenz (vgl. Text S. 62 ff.) — Taf. 30. Schutzflehende, Marmorstatue, Rom. — Taf. 44. Apollo, Bronzestatue, Paris. — Taf. 61. Jünglingskopf, Marmor, Athen. — Taf. 70. Jason und Pelias, Wandgemälde, Neapel. — Taf. 73. Wagenlenker, Bronzestatue, Delphi. — Taf. 86. Herakles und Atlas, Metope, Olympia. — Taf. 100. Apollostatue, vom Westgiebel, Olympia (vgl. Text S. 49 f.). — Taf. 101. Kentaur und Lapithin, vom Westgiebel, Olympia (vgl. Text S. 49 f.) — Taf. 110. Weibl. Figur vom Esquilin, Marmorstatue, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71). — Taf. 121. Menelaos, Marmorkopf, Rom (vgl. Text S. 62 ff.). — Taf. 147. Sandalenbinderin, Marmorrelief, Athen. — Taf. 158. Heraklesschale vom Hildesheimer Silberfund, Berlin. — Bd. V Taf. 4. Kopf des Dionysos, Neapel. — Taf. 14. Der Athlet, Münehen. — Taf. 30. Relief von der Ara Pacis, Florenz. — Taf. 46. Zeus von Otricoli, Rom. — Taf. 60. Praxiteles, Musenrelief von Mantinea, Athen. — Taf. 70. Eutychides, Antiochia, Rom. — Taf. 93. Weibl. Figur von der Akropolis, Athen. — Taf. 96. Griechischer Spiegel, Berlin. — Taf. 109. Römisches Ehepaar, Rom. — Taf. 117. Das Grabmal des Aristonautes, Athen. — Taf. 125. Grabmal, Athen. — Taf. 126. Grabmal, Athen. — Taf. 137. Amazone, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71 f.) — Taf. 138. Amazone, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71 f.). — Taf. 149. Grabmal der Hegeso, Athen. — Bd. VI Taf. 6. Wölfin, Bronzestatue, Rom. — Taf. 37. Der Schleifer, Marmorstatue, Florenz. — Taf. 52. Juno Ludovisi, Rom. — Taf. 53. Die Hieronsehale, Berlin. — Taf. 69, 70. Die Nike von Samothrake, Paris. — Taf. 93. Apollo, Marmorstatue, Rom. — Taf. 110. Platte vom Fries des Apollotempels zu Phigalia, London. — Taf. 125. Hellenistisches Relief, Rom. — Taf. 134. Artemis von Gabii, Marmorstatue, Paris. — Taf. 157, 158. Reitergruppen vom Parthenonfries, London. — Bd. VII Taf. 6. Homer, Potsdam. — Taf. 30. Knabenkopf, Berlin. — Taf. 70. Eirene des Kephisodotos, München. — Taf. 86. Porträtkopf eines Dichters aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 89, 90. Amphora des Exekias, Rom (vgl. Text S. 46). — Taf. 91. Trinkschale aus Vulci, Berlin (vgl. Text S. 47). — Taf. 92. Skyphos aus Chiusi, Berlin (vgl. Text S. 47). — Taf. 102. Aphrodite, Paris. — Taf. 117. Poseidonkopf aus Porcigliano, Rom. — Taf. 118. Athlet aus Ephesos, Wien. — Taf. 134. Hermes aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 149. Aktaeon-Metope, Palermo. — Taf. 150. Aphrodite, Rom. — Bd. VIII Taf. 4. Bildnis eines Mannes vom Kopfende einer ägyptischen Mumie, Berlin. — Taf. 5. Orpheus und Eurydike, Marmorrelief, Neapel. — Taf. 52. Herakles reinigt den Stall des Augias

(Metope vom Zeustempel), Olympia. — Taf. 70. Maenade, Marmorrelief, Rom. — Taf. 87. Mädchenfigur aus Herkulanum, Bronze, Neapel. — Taf. 88. Apollo aus Pompeji, Neapel. — Taf. 110. Hermes, Marmorstatue Rom. — Taf. 124, 125. Lykischer Sarkophag, Konstantinopel. — Bd. IX Taf. 6. Zwei Becher aus dem Schatz von Boscoreale, Paris. — Taf. 39. Altkretisches Gefäss aus Speckstein mit Reliefs, Candia (vgl. Text S. 17 ff.). — Taf. 40. Zwei goldene Becher mit getriebenen Reliefs, Athen (vgl. Text S. 17 ff.). — Taf. 81. Kopf des Hermes (Praxiteles), Olympia. — Taf. 82. Apollo Sauroktonos (nach Praxiteles), Rom. — Taf. 83. Satyr (nach Praxiteles), Rom. — Taf. 84. Knidische Aphrodite (nach Praxiteles), Rom. — Taf. 85. Kopf der knidischen Aphrodite (nach Praxiteles), Berlin. — Taf. 112. Mosaik des Dioskorides von Samos, Neapel. — Taf. 120. Taubenmosaik, Rom. — Taf. 133, 134. Kentaurenpaar, Marmorstatuen, Rom. — Bd. X Taf. 5. Bronzestatue von Antikythera, Athen. — Taf. 153. Kopf Saburoff, Berlin und Kopf Rampin, Paris. — Taf. 154. Grabstele des Aristion, Werk des Aristokles, Athen und Grabstele, Neapel. — Taf. 155. Antaioskrater, Paris. — Taf. 156. Zwei weibliche Figuren, archaische Marmorstatuen, Athen. — Taf. 157. Weibliche Figur, archaische Marmorstatue, Athen. — Taf. 158. Attisches Kopfgefäss, Berlin. — Taf. 159. Jüngling, archaische Marmorstatue, Athen. — Taf. 160. Harmodios und Aristogeiton, Marmorgruppe, Neapel. — Abb. im Text. Bd. I S. 21. Alexanderherme, Paris (vgl. Text S. 22). S. 33. Gigantenkopf vom Zeusaltar aus Pergamon, Berlin (vgl. Text S. 34). — Bd. II S. 1. Metope vom Parthenon, London. S. 2, 3, 4. Frauengruppe, Jüngling, Pferdekopf aus dem Ostgiebel des Parthenon, London. S. 26. Dornauszieher, Marmorstatue London (vgl. Text S. 27). S. 49. Sog. Aldobrandinische Hochzeit, Rom (vgl. Text S. 49 ff.). S. 50. Wandgemälde aus Herkulanum (Text S. 51) und aus Pompeji. S. 51. Ausschnitt aus der Aldobrandinischen Hochzeit. — Bd. III S. 5. Vasenbild (vgl. Text S. 5) und Eros, Tanagrafigur, Berlin. S. 6, 7, 8 Frauen (vgl. Text S. 6) und Bäcker, Tanagrafiguren, Berlin. S. 66. Köpfe vom Grabmal des Prokleides (Text S. 67). S. 67. Platonbüste, Rom (Text S. 67 f.). S. 68. Sokrates. Büste, Rom (Text S. 68) — Bd. IV S. 49. Westgiebel des Athenatempels von Aegina (vgl. Text S. 51 f.). S. 50 u. 51. Ost- und Westgiebel des Zeustempels von Olympia (vgl. Text S. 49 ff.). S. 52. Fragmente eines Giebels, Athen (vgl. Text S. 50). S. 61, 62 u. 64. Reliefplatten vom Fries des Mausoleums (vgl. Text S. 64). S. 63. Pasquino, Marmorfragment, Rom (vgl. Text S. 61 ff.). — Bd. V S. 69. Kopf des Doryphoros des Polyklet, Neapel (vgl. Text S. 70). S. 72. Münzen von Argos mit der Hera (vgl. Text S. 69). — Bd. VI S. 61. Wandmalereien, Neapel (vgl. Text S. 64). S. 62. Kopf des Apoxyomenos (nach Lysippos), Rom (vgl. Text S. 63). — Bd. VII S. 24. Gemme aus der röm. Kaiserzeit, Florenz. S. 45. Hochzeitszug von der Françoisvase, Florenz (vgl. Text S. 46). S. 46. Teil eines Tonsarkophages aus Klazomenai, Berlin (vgl. Text S. 46). S. 48. Attischer Skyphos, Berlin (vgl. Text S. 74). — Bd. IX S. 17. Dolchklinge aus einem Grab der Burg von Mykenae, Athen. S. 18. Zwei Tongefässe aus Kreta. S. 19. Teil aus einem Wandgemälde des Palastes von Aja Triada. S. 20. Ziegelstein aus dem Kuppelgrab von Vaphio, Athen (vgl. Text S. 17—20).

Antonello. Antonello da Messina, Maler, geb. Messina, um 1444, gest. Venedig, um 1493. — Bd. IV Taf. 65. Männliches Bildnis, Berlin. — Taf. 141. Der hl. Sebastian, Dresden. — Bd. V Taf. 61. Der hl. Hieronymus, London. — Bd. VI Taf. 85. Der sog. Condottiere, Paris.

Arca. Niccolo dell' Arca, Bildhauer, geb. Bari?, gest. Bologna, 2. März 1494. — Bd. III Taf. 96. Der hl. Bernhardin, Berlin.

Asselijn. Jan Asselijn, Maler, geb. Diepen, 1610, begr. Amsterdam, Okt. 1652. — Bd. VI Taf. 4. Der Schwan, Amsterdam.

Avercamp. Hendrik Avercamp, Maler, geb. Amsterdam, 1585. gest. Kampen, nach 1663. — Bd. VII Taf. 67. Belustigung auf dem Eise, London.

Baldovinetti. Alesso Baldovinetti, Maler, geb. Florenz, 14. Okt. 1427, gest. 29. Aug. 1499. — Bd VI Taf. 36. Madonna, Paris.

Baldung. Hans Baldung gen. Grien, Maler, geb. bei Strassburg, zw. 1475 und 1480, gest. Strassburg, 1545. — Vgl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. III Taf. 145. Das Martyrium der hl. Dorothea, Prag. — Bd. VI Taf. 77. Die Beweinung, London.

Barbari. Jacopo de' Barbari, Maler, geb. Venedig (?), um die Mitte des XV. Jahrh., gest. vor 1515. Tätig Venedig, Deutschland, Niederlande. — Bd. VII Taf. 75. Männliches Bildnis. Wien. — Bd. X Taf. 21. Stilleben, Augsburg.

Baroccio. Federigo Baroccio, Maler, geb. Urbino, 1526, gest. ebenda, 30. Sept. 1612. — Bd. VIII Taf. 133. Die Einsetzung des Abendmahls, Urbino.

Bartholomé. Albert Bartholomé, Bildhauer, geb. Thiverval, 29. Aug. 1848, lebt in Paris. — Text Bd. VI S. 37 ff. — Bd. II Taf. 136. — Bd. VI Taf. 73—75. Kirchhofsmonument, Paris. — Bd. VI Taf. 76. Christus, Boulliant. — Abb. im Text Bd. VI S. 37, 39, 40. Kirchhofsmonument, Paris.

Bartolommeo. Fra Bartolommeo della Porta, Maler, geb. Suffignano bei Florenz, 1475, gest. Florenz 1517. — Text Bd. IV S. 37 ff. — Bd. II Taf. 125. Madonna, Besançon. — Taf. 148. Die Beweinung, Florenz. — Bd. IV Taf. 75. Christus als Pilger, Florenz. — Taf. 84, 85. Die Madonna della Misericordia, Lucca. — Bd. X Taf. 94. Venus, Florenz. — Abb. im Text Bd. IV S. 37. Madonnenstudie, Chantilly. S. 38. Studienblatt, Weimar. S. 39. Madonna, Florenz. S. 40. Vision des hl. Bernhard, Florenz.

Barye. Antoine-Louis Barye, Bildhauer, geb. Paris, 24. Sept. 1796, gest. ebenda, 25. Jan. 1875. — Bd. III S. 32. Löwe und Schlange, Paris.

Bassano. Giacomo da Ponte, gen. Bassano, Maler, geb. Bassano 1510, gest. daselbst 1592. — Bd. X Taf. 140. Bildnis eines Kardinals, Pest.

Bassano. Jacopo da Ponte, gen. Bassano, Maler, geb. Bassano, 1510, gest. 13. Febr. 1592. — Bd. IX Taf. 108. Ländliche Szene, Rom.

Bastien-Lepage. Jules Bastien-Lepage, Maler, geb. Damvilliers (Meuse), 1. Nov. 1848, gest. Paris, 10. Dez. 1884. — Bd. I Taf. 151. Heuernte, Paris.

Begas. Reinhold Begas, Bildhauer, geb. Berlin, 15. Juli 1831, lebt in Berlin. — Bd. III Taf. 112. Menzelbüste, Berlin.

Beham. Barthel Beham, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1502, gest. Italien, 1540. — Text Bd. VI S. 69 ff. — Bd. VI Taf. 139. Das Kreuzeswunder, München. — Abb. im Text Bd. VI S. 70. Leonhart von Eck, Kupferstich. S. 71. Madonna, Kupferstich, S. 70 u. 71. Kampfszenen, Kupferstiche.

Beham. Hans Sebald Beham, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1500, gest. Frankfurt, 22. Nov. 1550. — Text Bd. VI S. 69 ff. — Abb. im Text Bd. VI S. 69. Bauernhochzeit, Holzschnitt, und Marktbauer, Kupferstich. S. 70, 71. Bauernhochzeit, Bauern in der Laube, kämpfende Bauern, Kupferstiche. S. 72. Der Genius mit dem Alphabet, Kupferstich.

Bellini. Gentile Bellini, Maler, geb. Padua oder Venedig, 1426 oder 1427, gest. Venedig, 23. Febr. 1507. — Text Bd. II S. 29 ff. — Bd. IV Taf. 78. Bildnis der Catarina Cornaro, Budapest. — Abb. im Text Bd. II S. 29. Predigt des hl. Marcus, Mailand, und Selbstportr., Ausschnitt aus dem Gemälde: Miracolo della S. Croce, Venedig.

Bellini. Giovanni Bellini, Maler, geb. Venedig, um 1430, gest. ebenda 29. Nov. 1516. — Text Bd. II S. 29 ff.; vgl. Text Bd. VII S. 13. — Bd. I Taf. 121. Doge Loredano, London. — Bd. II Taf. 43. Madonna, Venedig. — Taf. 59, 60. Madonna, Venedig. — Taf. 74. Venus, Venedig. — Bd. V Taf. 134. Die Verklärung Christi, Neapel. — Bd. VII Taf. 25. Madonna, Mailand. — Bd. VIII Taf. 150. Die Auferstehung. Berlin.

Bellini. Jacopo Bellini, Maler, geb. Venedig, 1405 (?), gest. Venedig, 1470 (?). — Text Bd. II S. 29 ff.; vgl. Bd. VI S. 53 ff. Bd. VI Taf. 92. Madonna, Paris. — Taf. 105. Madonna, Venedig. — Abb. im Text Bd. II S. 30. Seite aus dem Pariser Skizzenbuch.

Belotto. Siehe Canaletto.

Bernini. Lorenzo Bernini, Bildhauer, geb. Neapel, 7. Dez. 1598, gest. Rom, 28. Nov. 1680. — Text Bd. II S. 41 ff.; vgl. auch S. 19 und Bd. III S. 35 f. — Text Bd. II Taf. 40. Die Reiterstatue Constantins, Rom. — Taf. 80. David, Rom. — Taf. 82, 83. Grabmal Urbans VIII., Rom. — Bd. III Taf. 60. Fontana dei quatro Fiumi, Rom. — Bd. VIII Taf. 118. Büste der Constanza Buonarelli, Florenz. — Taf. 143. Tod der Ludovica Albertone, Rom. — Bd. IX Taf. 118, 119. Bildnisse der Familie Cornaro, Rom. — Bd. X Taf. 16. Monument einer Frau, Rom. — Abb. im Text Bd. II S. 41. Apollo und Daphne, Rom. S. 42. Verzückung der hl. Theresa, Rom.

Bertoldo. Bertoldo di Giovanni, Bildhauer, geb. Florenz, um 1410, gest. ebenda, Ende 1491. — Vgl. Text Bd. VI S. 17 und S. 60. — Bd. V Taf. 78. Reiterschlacht, Florenz. — Bd. VI Taf. 120. Medaille auf Muhamet II. — Bd. X Taf. 91. Ausruhender Herkules, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 17. Madonnenrelief, Paris.

Besnard. Paul Albert Besnard, Maler, geb. Paris, 2. Juni 1849, lebt daselbst. — Text Bd. V S. 45 ff. — Bd. V Taf. 94, 95. Das Laboratorium. Die Darreichung der Arznei. Paris. — Abb. im Text Bd. V S. 45, Landschaft, Paris. S. 46. Studienkopf. S. 47. Ein Kupferstecher, Paris.

Bisschop. Christoffel Bisschop, Maler, geb. Leeuwarden, 22. April 1822, lebt im Haag. — Bd. IV Taf. 38. Sonnenschein in Haus und Herz, München.

Bissolo. Pier Franzesco Bissolo, geb. in Treviso, tätig 1490 bis 1530. — Vgl. Text Bd. VII S. 14.

Blake. William Blake, Maler, geb. London, 28. Nov. 1757, gest. ebenda, 12. Aug. 1827. — Bd. VI Taf. 102. Illustration zu Miltons Ode auf die Geburt Christi, Manchester.

Blechen. Karl Blechen, Maler, geb. Cottbus, 29. Juli 1798, gest. Berlin, 23. Juli 1840. — Text Bd. VIII S. 17 ff. — Bd. VIII Taf. 38. Campagnalandschaft, Berlin. — Taf. 39. Das Walzwerk bei Eberswalde, Berlin. — Taf. 40. Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel, Berlin. — Abb. im Text Bd. VIII

S. 18. Blick auf Gärten und Häuser (Oelskizze), Berlin, S. 19. Märkische Landschaft, Berlin.

Boccati. Giov. Boccati da Camerino, Maler, tätig zu Perugia, nachweisbar 1435—1460. — Bd. VIII Taf. 130. Madonna, Perugia.

Böcklin. Arnold Böcklin, Maler, geb. Basel, 16. Okt. 1827, gest. Florenz, 16. Jan. 1901. — Text Bd. I S. 23 f.; vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 16. Das Gefilde der Seligen, Berlin. — Bd. IV Taf. 56. Mutter und Kind, Berlin. — Vgl. Bd. III Taf. 80.

Böttger. Joh. Friedr. Böttger, Erfinder des europäischen Porzellans, geb. 1685 zu Schleiz, gest. 1719 Meissen. — Vergl. Text Bd. IX S. 25 ff.

Böttner. Wilhelm Böttner, Maler, geb. Ziegenhayn, 1752, tätig in Kassel, gest. 1805. — Bd. II Taf 35. Königin Luise, Kassel.

Bol. Ferdinand Bol, Maler, geb. Dordrecht, Juni 1616, begraben Amsterdam, 24. Juli 1680. — Bd. X Taf. 64. Jakobs Traum, Dresden.

Bologna. Giovanni da Bologna, Bildhauer, geb. Douai, 1524, gest. Florenz, 1608. — Vgl. Text Bd. II S. 19. — Bd. II Taf. 71, 72. Der Raub der Sabinerinnen, Florenz.

Boltraffio. Giovanni Antonio Boltraffio, Maler, geb. Mailand, 1467, gest. ebenda, 15. Juni 1516. — Bd. VII Taf. 61. Madonna, London. — Taf. 141, Madonna, Mailand.

Bonheur. Rosa Bonheur, Malerin, geb. Bordeaux, 16. März 1822, gest. Fontainebleau, 25. Mai 1899. — Bd. IV Taf. 80. Beim Pflügen, Paris.

Bonifazio. Bonifazio Veronese d. Aelt., geb. Verona, gest. Venedig, 1540. — Vgl. Text Bd. VII S. 16.

Bonington. Richard Parkes Bonington, Maler, geb. Arnold bei Nottingham, 25. Okt. 1801, gest. London, 23. Sept. 1828. — Bd. V Taf. 56. Marine, Berlin.

Bonnat. Léon Bonnat, Maler, geb. Bayonne, 20. Juni 1833, lebt in Paris. — Bd. X Taf. 55. Bildnis des Staatsmanns Adolphe Thiers, Paris.

Bordone. Paris Bordone, Maler, geb. Treviso, etwa 1500, gest. Venedig, 19. Jan. 1571. — Vgl. Text Bd. VII S. 17 f. — Bd. II Taf. 129. Ueberreichung des Markusringes, Venedig. — Bd. IV Taf. 150. Hl. Georg, Rom.

Borgognone. Ambrogio da Fossano gen. Borgognone, tätig in Mailand 1481—1522, gest. wahrscheinlich Mailand, 1523. — Bd. VI Taf. 18. Die Darbringung, Lodi.

Bosboom. Jan Bosboom, Maler, geb. Haag, 18. Febr. 1817, gest. ebenda, 14. Febr. 1891. — Bd. IV Taf. 37. In der Kirche S. Laurentius zu Alkmaar, Rotterdam.

Both. Jan Both, Maler, geb. Utrecht, etwa 1610, gest. ebenda, 9. Aug. 1652. — Bd. X Taf. 53. Italienische Landschaft, Brüssel.

Botticelli. Sandro Botticelli, Maler, geb. Florenz, 1446, gest. ebenda, 17. Mai 1510. — Text Bd. III S. 37 ff. — Bd. I Taf. 132. Bildnis des Pietro de' Medizi, Florenz. — Bd. II Taf. 2. Der Frühling, Florenz. — Taf. 101. Die Verlassene, Rom. — Taf. 122. Die Geburt der Venus, Florenz. — Taf. 142. Die Anbetung der Könige, Florenz. — Bd. III Taf. 26. Madonna, Rom. — Taf. 67, 68. Die Rotte Korah, Rom. — Taf. 74. Das Magnificat, Florenz. — Taf. 75. Dante und Beatrice (Zeichnung), Berlin. — Bd. VI Taf 156. Weihnacht der Märtyrer, London. — Abb. im Text Bd. III S. 37. Bacchus und Ariadne, Stich nach Botticelli S. 38. Die Fruchtbarkeit (Zeichnung), London. S. 40. Ausschnitt aus dem Opfer des Aussätzigen, Rom.

Boucher. François Boucher, Maler, geb. Paris, 19. Sept. 1703, gest. ebenda, 30. Mai 1770. — Bd. V Taf. 13. Diana, Paris.

Bouts. Dirk Bouts, Maler, geb. Haarlem, zw. 1410 und 1420, gest. Loewen, 6. Mai 1475. — Vgl. Text Bd. I S. 35. — Bd. III Taf. 147. Sakramentsaltar, Loewen, München, Berlin. — Bd. V Taf. 41. Männl. Bildnis, London. — Bd. VI Taf. 114. Die Grablegung, London.

Bracci. Pietro Bracci, Bildhauer, geb. Rom, 26. Juni 1700, gest. ebenda, 13. Febr. 1773. — Bd. III Taf. 15, 16. Die Fontana Trevi, Rom (vgl. Text Bd. III S. 36).

Bramantino. Bartolommeo Suardi gen. il Bramantino, Maler, erwähnt Mailand, Rom 1491—1529. gest. gegen 1536. — Bd. VIII Taf. 138. Knabe in Weinranken, Mailand.

Brekelenkam. Quirin van Brekelenkam, Maler, geb. Zwammerdam, gest. Leiden, 1668. — Bd. IV Taf. 96. Frau mit Magd, Berlin.

Briot. François Briot, tätig in Besançon und (1585 bis 1615) in Montbéliard. — Vgl. Text Bd. II S. 66 ff. — Bd. II Taf. 135. Temperantiaschüssel, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 68, Porträtstempel.

Bronzino. Agnolo di Cosimo gen. Bronzino, Maler, geb. Monticelli bei Florenz, um 1502, gest. Florenz, 23. Nov. 1572. — Vgl. Text Bd. VI S. 68. — Bd. III Taf. 73. Stefano Colonna, Rom. — Bd. IV Taf 153. Lucrezia de' Pucci, Florenz. — Bd. VI Taf. 133. Ugolino Martelli, Berlin. — Bd. IX Taf. 1. Don Gianetto Doria, Rom. — Taf. 88. Bildnis eines jungen Mannes, Paris. — Bd. X Taf. 89. Bildnis eines Unbekannten, Florenz. — Abb. im Text Bd. VI S. 67. Eleonora von Toledo, Berlin.

Brouwer. Adriaen Brouwer, Maler, geb. wahrscheinlich Oudenarde in Flandern, 1605, begraben Antwerpen, 1. Febr. 1638. — Bd. II Taf. 146. Raufende Kartenspieler, München.

Brown. Ford Madox Brown, Maler, geb. Calais, 16. April 1821, gest. London, 6. Okt. 1893. — Bd. VI Taf. 71. Die Fusswaschung, London. — Taf. 111. Arbeit, Manchester.

Brüggemann. Hans Brüggemann, Bildhauer, geb. Husum, um 1480, gest. ebenda, um 1540. — Bd. IV Taf. 151. Ecce Homo, Holzschnitzerei, Schleswig.

Brueghel. Peter Brueghel der Aeltere, geb. bei Breda, um 1525, gest. Brüssel, 1569. — Text Bd. X S. 17 ff. — Bd. III Taf. 141. Die Blinden, Neapel. — Bd. VI Taf. 149. Die Bauernhochzeit, Wien. — Bd. VII Taf. 77. Der Bauerntanz, Wien. — Bd. X Taf. 33. Spielende Kinder, Wien. — Taf. 34. Der babylonische Turmbau, Wien. — Taf. 35. Das Schlaraffenland, Berlin. — Taf. 36. Winterlandschaft, Wien. — Abb. im Text Bd X S. 17. Die Mässigkeit, Rotterdam. — S. 19. Der Maler, Wien.

Brunellesco. Filippo Brunellesco, Bildhauer, geb. Florenz, 1377, gest. ebenda, 15. April 1446. — Vgl. Text Bd. II S. 28. — Bd. VIII Taf. 144. Crucifixus, Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 25. Das Opfer Isaaks, Florenz.

Bruyn. Bartholomäus Bruyn der Aeltere, Maler, geb. 1493, gest. Köln 1555. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VIII Taf. 137. Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M. — Vgl. die Erläuterung zu Bd. VIII Taf. 80.

Buchillustration. Italienische Bücherillustration der Renaissance. Text Bd. VII S. 37 ff. — Bd. VII Taf. 73. Seite aus Vita, Epistole de Sancto Hieronymo, Ferrara, 1479. — Taf. 74. Seite aus Lodovicus Vivaldus' Opus Regale, Saluzzo, 1507. — Abb. im Text Bd. VII S. 38. Illustr. aus „Laude di diverse persone", Florenz, XV. Jahrh. S. 38. Illustr. aus „Historia e Morte di Lucretia Romana", Florenz, XV. Jahrh. S. 39. Bildnis aus „de claris mulieribus", Ferrara, 1497. S. 39. Illustration aus der Malermischen Bibelübersetzung. Venedig, 1592.

Bürkel. Heinrich Bürkel, Maler, geb. Pirmasens, 29. Mai 1802, gest. München, 10. Juni 1869. — Text Bd. VIII S. 57 ff. — Bd. VIII Taf. 119. Abend in der Campagna, München: Tivoli. München. — Tafel. 120. Rauferei, München; Schenke vor Rom, München. — Abb. im Text, Bd. VIII S. 60. Der Postwagen in Nöten, München.

Burckmair. Hans Burckmair, Maler, geb. Augsburg, 1473, gest. ebenda, 1531. — Vgl. Text Bd. II S. 20. — Bd. I Taf. 149. Madonna, Nürnberg. — Bd. V Taf. 129. Martin Schongauer, München. — Bd. IX Taf. 139, 140. Flügelaltar, Augsburg. — Abb. im Text Bd. I S. 25. Studie zu Taf. 149, Berlin. — Bd. II S. 18. Kaiser Maximilian, Holzschnitt.

Burne-Jones. Edward Burne-Jones, Maler, geb. Birmingham, 28. August 1833, gest. 16. Juni 1898. — Vgl. Text Bd. III S. 16 und 29. — Bd. III Taf. 58. Der Stern von Bethlehem, Oxford. — Abb. im Text Bd. III S. 13. Das Haus des Todes.

Callot. Jacques Callot, Kupferstecher, geb. Nancy, 1592, gest. ebenda, 28. März 1635. — Text Bd. IX S. 57 f. — Bd. IX Taf. 113. Ansicht von Paris mit der „Tour de Nesle", Radierung. — Taf. 114. Das Stechen zu Nancy, Radierung. — Taf. 115. Drei Bll. der Folge „Les misères de la guerre", Radierungen. — Taf. 116. Vier Bll. der Folgen „La Noblesse" und „Les Gueux", Radierungen.

Canaletto. Bernardo Belotto gen. Canaletto, Maler, geb. Venedig, 30. Jan. 1720, gest. Warschau, 17. Okt. 1780. — Bd. X Taf. 112. An der Frauenkirche in Dresden, Dresden.

Cano. Alonso Cano, Maler, geb. Granada. 19. März 1601, gest. ebenda, 3. Okt. 1667. — Bd. V Taf. 91, Die Madonna mit dem Sternenkranz, Madrid.

Canova. Antonio Canova, Bildhauer, geb. Possagno bei Bassano, 1. Nov. 1757, gest. Venedig, 13. Aug. 1822. — Bd. III Taf. 55, 56. Das Grabmal Clemens XIII., Rom.

Caparra. Niccolò Grosso gen. Caparra, Kunstschmied, arbeitete in Florenz im XV. Jahrh. — Vgl. Text Bd. V S. 67, 68. — Bd. V Taf. 130. Fackelhalter, Florenz.

Capelle. Jan van de Capelle, Maler, geb. Amsterdam, 1624 oder 1625, begr. ebenda, 22. Dez. 1679. — Bd. VI Taf. 43. Seestück, London.

Caravaggio. Michelangelo Amerighi gen. Caravaggio, Maler, geb. Caravaggio, 1569, gest. Porto d'Ercole, 1609. — Bd. VI Taf. 141. Der Tod Mariä, Paris. — Bd. X Taf. 143. Die Madonna vom Rosenkranze, Wien. — Taf. 144. Bildnis des Grossmeisters der Malteser Alof de Vignacourt, Paris.

Carnevale. Bartolommeo Corradini, gen. Fra Carnevale, Maler, tätig in Urbino von 1451 ab, gest. um 1484. — Bd. IX Taf. 37. Geburt Mariae, Rom. — Taf. 38. Tempelgang Mariae, Rom.

Carpaccio. Vittore Carpaccio, Maler, geb. Istrien (?), malte 1489—1522 in Venedig. — Text Bd. X S. 21 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 14. — Bd. X Taf. 41. Die Darbringung im Tempel, Venedig. — Taf. 42. Der heilige Hieronymus, Venedig. — Taf. 43, 44. Die Gesandten des heidnischen Königs Maurus

(Ursula-Legende), Venedig. — Taf. 45, 46. Abschied und Aufbruch zur Wallfahrt (Ursula-Legende), Venedig. — Taf. 47. Ursulas Traum (Ursula-Legende), Venedig. — Taf. 48. Die sogen. zwei Courtisanen, Venedig. — Abb. im Text Bd. X S. 21. Der heilige Georg, Venedig. — S. 22. Ansicht der Piazetta in Venedig, Ausschnitt, Venedig.

Carpeaux. Jean-Baptiste Carpeaux, Bildhauer, geb. Valenciennes, 11. Mai 1827, gest. Bécon bei Asnières, 12. Okt. 1875. — Text Bd. VI S. 13 ff. — Bd. I Taf. 29. Der Tanz, Marmorgruppe, Paris. — Bd. VI Taf. 31. Die vier Weltteile, Paris. — Taf. 32. Gérômebüste, Paris. — Taf. 88. Bildnisbüste, Paris. — Abb. im Text Bd. VI S. 13. Gruppe am Pavillon der Flora, Paris.

Carracci. Annibale Carraeei, Maler, getauft Bologna, 3. Nov. 1560, gest. Rom, 14. oder 15. Juli 1609. — Bd. IX Taf. 87. Landschaft mit der Flucht naeh Aegypten, Rom.

Carrièss. Jean Carrièss, Bildhauer, geb. Lyon, 15. Febr. 1855, gest. Paris, 1. Juli 1894. — Text Bd. VII S. 9 ff. — Bd. V Taf. 136. Schlafender Säugling und Selbstbildnis, Hamburg. — Bd. VII Taf. 22. Selbstporträt, Paris. — Taf. 23. Die Infantin, Paris. — Abb. im Text Bd. VII S. 9. Schlafender Faun, Paris. S. 10. Der kleine Sehlingel, Paris. S. 11. Büste eines jungen Mädchens, Paris. S. 12. Doppelmaske, Paris.

Castagno. Andrea del Castagno, Maler, geb. Mugello bei Florenz um 1390, gest. Florenz, 19. August 1457. — Text Bd. VII S. 21 f. — Bd. VII Taf. 41. Farinata degli Uberti. Königin Tomyris, Florenz. — Taf. 42. Grabfigur des Niccolò da Tolentino, Florenz. — Taf. 43. San Gerolamo und die Trinität, Florenz. — Abb. im Text Bd. VII S. 21 Kreuzigung, Florenz. S. 22. Die Fresken der Villa Soffino (nach Zeielnung).

Catena. Vincenzo Catena, Maler, geb. Treviso, um 1470, gest. Vendig, um 1531. — Vgl. Text Bd. VII S. 13 f.

Cazin. Jean-Charles Cazin, Maler, geb. Samer (Pas-de-Calais), 1841, lebt in Paris. — Bd. I Taf. 134. Ismaël, Paris. — Bd. III Taf. 54. Landschaft, Berlin.

Cellini. Benvenuto Cellini, Bildhauer, geb. Florenz, 1500, gest. ebenda, 13. Febr. 1571. — Text Bd. VII S. 29 ff. — Vgl. Text Bd. III S. 61. — Bd. II Taf. 151, 152. Perseusstatue, Florenz. — Bd. V Taf. 6. Tafelaufsatz, Wien. — Bd. VII Taf. 57. Herzog Cosimo I, Florenz. — Taf. 58. Christus am Kreuz, Eseorial. — Abb. im Text Bd. III S. 61. Nymphe, Paris. — Bd. VII S. 29. Jupiter vom Sockel des Perseus, Florenz. S. 32. Medaille auf Pietro Bembo.

Champaigne. Philippe de Champaigne, Maler, geb. Brüssel, 26. Mai 1602, gest. Paris, 12. Aug. 1674. — Bd. VI Taf. 97. Richelieu, Paris. — Taf. 124. Das Gebet, Paris.

Chapu. Henri Chapu, Bildhauer, geb. Le Mée (Seine-et-Marne), 29. Sept. 1833, gest. Paris, 20. April 1891. — Bd. I Taf. 40. Jeanne d'Arc, Marmorstatue, Paris.

Chardin. Jean-Baptiste Siméon Chardin, Maler, geb. Paris, 2. Nov. 1699, gest. ebenda, 6. Dez. 1779. — Bd. II Taf. 155. Mutter und Sohn, Wien. — Bd. V Taf. 103. Das kleine Mädehen mit dem Federball, Paris. — Bd. X Taf. 120. Selbstbildnis, Paris.

Chodowiecki. Daniel Chodowiecki, Maler, geb. Danzig, 16. Okt. 1726, gest. Berlin, 7. Februar 1801. — Text Bd. V S. 9 ff. Vgl. Bd. III S. 4 und Taf. 5. — Bd. III Taf. 34. Männliches Bildnis, Berlin. — Bd. V Taf. 22. Das Atelier des Künstlers, Radierung. — Abb. im Text Bd. V S. 9. Berliner Predigertrachten, Radierungen; Modebild aus dem Gothaischen Hofkalender auf 1782. S. 10. Illustration zu Sophiens Reise, Radierung. S. 11. Figurenstudie, Berlin. S. 12. Einwanderung der Franzosen, Radierung.

Cima. Cima da Conegliano, Maler, geb. Udine, tätig von 1489 bis 1508 in Venedig und Friaul. — Vgl. Text Bd. VII S. 13 f.

Civitali. Matteo Civitali, Bildhauer, geb. Lucca, 20. Juli 1435, gest. ebenda, 12. Okt. 1501. — Vgl. Text Bd. VI S. 19. — Bd. II Taf. 64. Engel, Lucca. — Bd. V Taf. 72. Der Glaube, Florenz.

Coello. Alonso Sanchez Coello, Maler, geb. im Königreich Valeneia, 1515, gest. Madrid, 1590. — Bd. VIII Taf. 113. Der Infant D. Carlos, Madrid.

Constable. John Constable, geb. East Bergholt (Suffolk), 11. Juni 1776, gest. Hampstead, 1. April 1837. — Text Bd. X S. 9 ff. — Bd. III Taf. 128. Das Kornfeld, London. — Bd. VI Taf. 54. Das Kenotaph, London — Bd. X Taf. 17. Die Farm, London. — Taf. 18. Der Heukarren, London. — Taf. 19. Flatford Mill., London. — Abb. im Text S. 12. Landschaftstudie, London.

Conti. Bernadino de Conti, Maler, geb. Pavia, tätig zu Mailand von 1499 bis nach 1522. — Bd. V Taf. 97. Franceseo Sforza als Knabe, Rom.

Coques. Gonzales Coques, Maler, geb. Antwerpen, 1618, gest. ebenda, 18. April 1684. — Bd. I Taf. 156. Der junge Gelehrte und seine Schwester, Kassel.

Cornelisz. Jacob Cornelisz van Amsterdam, Maler, geb. Oostsanen, gest. Amsterdam, nach 1532. — Bd. VIII Taf. 115. Christus mit Maria Magdalena, Kassel.

Cornelius. Peter Cornelius, Maler, geb. Düsseldorf, 23. Sept. 1783, gest. Berlin, 6. März 1867. — Text Bd. II S. 53 ff.; Bd. III S. 45 ff. — Bd. II Taf. 110. Die Auslegung der Träume Pharaos und Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Berlin (aus der Casa Bartholdy). — Bd. III Taf. 94. Faust und Mephisto, Zeichnung, Frankfurt a. M. — Taf. 95. Die apokalyptischen Reiter, Karton, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 53 und 55. Erster Entwurf für ein Bild der Casa Bartholdy. — Bd. III S. 45. Rechte Seite der Nordwand des geplanten Camposanto. S. 48. Der Morgen, Karton, Berlin.

Corot. Camille Corot, Maler, geb. Paris, 20. Juli 1796, gest. ebenda, 23. Febr. 1875. — Bd. I Taf. 94. Landschaft, Paris.

Correggio. Antonio Allegri, gen. Correggio, Maler, geb. Correggio, 1494, gest ebenda, 5. März 1534. — Text Bd. III S. 53 ff. — Bd. II Taf. 41. Die hl. Nacht, Dresden. — Bd. III Taf. 105. Madonna Campori, Modena. — Taf. 106. Christi Abschied von Maria, London. — Abb. im Text Bd III S. 53. Johannes, Parma. S. 55. Ganymed, Wien. S. 56. Putten, Parma.

Cosimo. Piero di Cosimo, Maler, geb. Florenz 1462, gest. ebenda 1521. — Bd. VI Taf. 44. Giuliano da San Gallo, Haag. — Bd. VIII Taf. 139. Cleopatra, Chantilly.

Cossa. Franeesco Cossa, Maler, tätig in Ferrara seit 1450 etwa, begab sieh 1470 naeh Bologna. — Bd. I Taf. 74. Der Herbst, Berlin. — Bd. III Taf. 156. Die Weberinnen, Ferrara. — Bd. VII Taf. 50, Giovanni II. Bentivoglio und seine Gemahlin, Paris.

Costa. Lorenzo Costa, Maler, geb. Ferrara 1460, gest. Mantua, 5. März 1535. — Bd. V Taf. 34. Mythologisehe Szene, Louvre.

Courbet. Gustave Courbet, Maler, geb. Ornans, 10. Juni 1819, gest. Vevey, 1. Januar 1878. — Text Bd. VIII S. 25 ff. — Bd. I Taf. 79. Rehe, Paris. — Bd. IV Taf. 23. Ein Begräbnis zu Ornans, Paris. — Bd. VI Taf. 151. Selbstbildnis, Paris. — Bd. VIII Taf. 53. Die Kornsieberinnen, Nantes. — Taf. 54. Der Baeh, Paris. — Taf. 55. Die Welle, Paris. — Abb. im Text Bd. VIII S. 25. Das Atelier, früher Paris.

Court. Joseph-Désiré Court, Maler, geb. Rouen, 14. Sept. 1797, gest. Paris, 22. Januar 1865. — Bd. VII Taf. 94. Bildnis eines jungen Mannes, Paris.

Cranach. Lucas Cranach, geb. Kronaeh in Franken, 4. (?) Okt. 1472, gest. Weimar, 16. Okt. 1553. — Text Bd. III S. 17 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. III Taf. 2. 3. Ruhe auf der Flucht, früher München, jetzt Berlin, kgl. Gemäldegal. — Taf. 37. Venus und Amor, Petersburg. — Bd. IX Taf. 62. Simson und Delia, Augsburg. — Abb. im Text Bd. III S. 17. Randverzierung im Gebetbueh Kaiser Maximilians, Münehen.

Credi. Lorenzo di Credi, Maler, geb. Florenz, 1459, gest. ebenda, 12. Januar 1537. — Abb. im Text Bd. I S. 30. Studienkopf, Wien. — Bd. III Taf. 12. Verkündigung, Florenz.

Cristus. Petrus Cristus, Maler, geb. Baerle, lebte noch 1472 in Brügge. — Vgl. Text Bd. II S. 33 f. — Abb. im Text Bd. II S. 34. Der hl. Eligius, Köln.

Crivelli. Carlo Crivelli, Maler, geb. Venedig um 1470, tätig bis 1493. — Text Bd. V S. 13 ff. — Bd. I Taf. 140. Madonna, Berlin. — Bd. V Taf. 26. Verkündigung, London. — Abb. im Text Bd. V S. 13. Hl. Magdalena, Berlin.

Crome. John Crome, Maler, geb. Norwieh, 21. Dez. 1769, gest. ebenda, 22. April 1821. — Bd. IX Taf. 55. Die Windmühle, London.

Cuijp. Aelbert Cuijp, Maler, geb. Dordrecht, Oktober 1620, beerdigt ebenda, 15. Nov. 1691. — Vgl. Text Bd IV S. 46 ff. — Bd. I Taf. 124. Landschaft, Rotterdam. — Bd. VI Taf. 98. Kühe am Flussufer, London. — Taf. 115. Dordrecht, Amsterdam. — Bd. X Taf. 148. Kühe am Wasser, Pest.

Dampt. Jean Dampt, Bildhauer, geb. Venarey (Côte d'Or), 2. Januar 1854, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 160. Der Kuss der Grossmutter, Paris.

Dannecker. Johann Heinrich Danneeker. Bildhauer, geb. Waldenbuch bei Stuttgart, 15. Okt. 1758, gest. Stuttgart, 8. Dez. 1841. — Bd. I Taf. 80. Ariadne, Marmorstatue, Frankfurt a. M. — Bd. II Taf. 104. Schillerbüste, Stuttgart.

Danti. Vincenzo Danti, Bildhauer, geb. Perugia, 1530, gest. Florenz, 26. Mai 1576. — Bd. VIII Taf. 37. Die Enthauptung Johannis des Täufers (Bronzegruppe), Florenz.

Daubigny. Charles-François Daubigny, Maler, geb. Paris, 15. Februar 1817, gest. ebenda, 20. Febr. 1878. — Bd. IV Taf. 102, 103. Der Frühling, Paris. — Bd. VII Taf. 7. Frühlingslandschaft, Berlin.

Daumier. Honoré Daumier, Maler und Zeichner, geb. Marseille, 1810, gest. Valmondois, 11. Febr. 1879. — Text Bd IX S. 49 ff. — Bd. IX Taf. 97. Der Amateur, Paris. — Taf. 98. Im Theater (Aquarell), Paris. — Taf. 99. Vor der Sitzung, Paris. — Taf. 100. Die Wäscherin, Paris. — Abb. im Text Bd. IX S. 51. „Croquis Dramatique", Lithographie.

David. Jacques Louis David, Maler, geb. Paris, 31. August 1748, gest. Brüssel, 29. Dez. 1825. — Bd. I Taf. 118. Bildnis der Madame Récamier, Paris. — Bd. II Taf. 113. Der General Bonaparte, Paris. — Bd. III Taf. 103. Marat, Brüssel.

David. Pierre-Jean David d'Angers, Bildhauer, geb. Angers,

12. März 1789, gest. Paris, 5. Jan. 1856. — Bd. IV Taf. 160. Goethebüste, Weimar.

Decamps. Alexandre Gabriel Decamps, Maler, geb. Paris, 3. März 1803, gest. 22. Aug. 1860. — Bd. X Taf 56. Türkische Schule, Chantilly.

Defregger. Franz Defregger, Maler, geb. Dölsach (Tirol), 30. April 1835, lebt in München. — Bd. I Taf. 5. Tiroler Landsturm, Berlin.

Degas. Hilaire Germain Edgard Degas, Maler, geb. Paris, 19. Juli 1834, lebt in Paris. — Bd. V Taf. 150. Auf der Rennbahn, Paris.

Delacroix. Eugène Delacroix, Maler, geb. Charenton St. Maurice, 26. April 1799, gest. Paris, 13. August 1863. — Bd. I Taf. 71. Algerische Frauen, Paris. — Bd. II Taf. 92. Dantebarke, Paris. — Bd. IV Taf. 144. Das Gemetzel auf Chios, Paris.

Desiderio. Desiderio da Settignano, Bildhauer, geb. Settignano bei Florenz, 1428, gest. Florenz, 16. Jan. 1464. — Text Bd. X S. 53 ff. — Vgl. Text Bd. I S. 64 und Bd. VI S. 18. — Bd. I Taf. 103, 104. Grabmal des Carlo Marsuppini, Florenz. — Taf. 152. Büste einer urbinatischen Prinzessin, Berlin. — Bd. III Taf. 104. Tabernakel, Florenz. — Bd. IV Taf. 32. Büste der Marietta Strozzi, Berlin. — Bd. VI Taf. 46. Der hl. Hieronymus, Dorpat. — Bd. VIII Taf. 16. Christus und Johannes als Knaben (Relief), Paris. — Taf. 32. Büste des Christusknaben, Florenz. — Bd. X Taf. 106. Maria mit dem Kind, Florenz. — Taf. 107. Bildnisbüste eines jungen Mädchens, Florenz. — Abb. im Text Bd. VI S. 18. Madonnenrelief, Turin. S. 20. Madonnenstatuette, London. — Bd. X S. 53—55. Fries an der Pazzi-Kapelle, Florenz. — S. 56. Maria mit dem Kind, Paris.

Dill. Ludwig Dill, Maler, geb. Gernsbach (Baden), 2. Februar 1848, lebt in Karlsruhe und Dachau. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. VII Taf. 16. Trüttelbach bei Dachau, Dresden.

Domenichino. Domenico Zampieri, gen. Domenichino, Maler, geb. Bologna, 21. Okt. 1581, gest. Neapel, 15. April 1641. — Bd. IV Taf. 139, 140. Die Jagd der Diana, Rom. — Bd. IX Taf. 71. Begegnung des hl. Nilus mit Kaiser Otto III (Fresko), Grottaferrata. — Taf. 127. Die Kommunion des hl. Hieronymus, Rom.

Donatello. Donato di Niccolo di Betto Bardi, gen. Donatello Bildhauer, geb. Florenz, 1386, gest. ebenda, 13. Dez. 1466. — Text Bd. I S. 37 ff.; Bd. VI S. 9 ff.; vgl. auch Bd. I S. 63; Bd. II S. 19; Bd. IX S. 34 f. — Bd. I Taf. 38. Büste des Uzzano, Florenz. — Taf. 63, 64. Gattamelata, Padua (vgl. auch die Abbildung im Text Bd. I S. 37 u. 38). — Taf. 72. Hl. Georg, Florenz. — Taf. 78. Verkündigung (Relief), Florenz. — Taf. 128. Grabmal Johannes XXIII. (gemeinsam mit Michelozzo), Florenz. — Bd. II Taf. 96. Davidstatue (Marmor), Florenz. — Taf. 102. Davidstatue (Bronze), Florenz. — Bd. III Taf. 24. Der Zuccone, Florenz. — Taf. 82. Laurentiusbüste, Florenz. — Taf. 149. Judith, Florenz. — Bd. IV Taf. 39, 40. Johannes der Ev. (Statue), Florenz. — Bd. VI Taf. 23. Madonnenrelief, Paris. — Taf. 127. Johannesbüste, Berlin. — Bd. VII Taf. 80. Putten vom Taufbrunnen, Siena und Berlin. — Taf. 96. Prophet Jeremias, Florenz. — Bd. VIII Taf. 128. Crucifixus, Florenz. — Bd. IX Taf. 31. Hl. Marcus, Florenz. — Taf. 73. Putto als Fontaine, London. — Taf. 74. Amor, London. — Taf. 144. Die Bewcinung Christi (Bronzerelief), London. — Bd. X Taf. 24. Madonna in Wolken, Boston. — Taf. 37—40. Zwei Kanzeln, Florenz. — Taf. 72. Sakraments-Tabernakel, Rom. — Taf. 105. Mariä Himmelfahrt, Neapel. — Abb. im Text Bd. I S. 38. Kinderreigen, Florenz. S. 39. Putto (Relief), Padua. S. 40. Cupido (Statue), Florenz. S. 40. Medaillons nach antiken Cameen, Florenz. — Bd. II S. 17. Der hl. Georg (Marmorrelief), Florenz. — Bd. VI S. 9. Madonnenrelief, Padua. S. 10. Madonnenrelief, Berlin. — Vgl. Bd. V Taf. 144.

Donndorf. Adolph Donndorf, Bildhauer, geb. Weimar, 16. Febr. 1835, lebt in Stuttgart. — Bd. I Taf. 144. Bismarck, Stuttgart.

Donner. Georg Raffael Donner, Bildhauer, geb. Essling, 25. Mai 1695. gest. Wien, 15. Febr. 1741. — Bd. VIII Taf. 72. Der hl. Martin (Bleiguss), Pressburg.

Dossi. Giovanni Luteri, gen. Dosso Dosi, Maler, geb. im Mantuanischen, etwa 1479, gest. Ferrara, 1542. — Bd. IV Taf. 98. Madonna, Modena. — Bd. VI Taf. 34. Der Narr, Modena. — Bd. IX Taf. 126. Alcina, Rom.

Dou. Gerard Dou, Maler, geb. Leiden, 7. April 1613, begraben ebenda, 9. Febr. 1675. — Bd. II Taf. 139. Die Abendschule, Amsterdam. — Bd. III Taf. 20. Die junge Mutter, Haag. — Bd. V Taf. 84. Der alte Schulmeister, Dresden.

Duccio. Agostino d'Antonio di Duccio, Bildhauer, geb. Florenz, 1418, gest. Perugia, um 1481. — Vgl. Text Bd. VI S. 17. — Bd. IX Taf. 72. Kaiser Augustus und die Sibylle (Relief), Mailand. — Abb. im Text Bd. VI S. 19. Madonnenrelief, Florenz.

Dujardin. Karel Dujardin, Maler, geb. Amsterdam, 1622, gest. Venedig, 20. Nov. 1678. — Bd. X Taf. 54. Der Knabe mit dem Esel, London.

Dünwegge. Victor Dünwegge, Maler, Geburts- und Todesdatum nicht bekannt, tätig 1521 zu Dortmund. — Bd. IX Taf. 117. Beweinung Christi, Nürnberg.

Dürer. Albrecht Dürer, Maler, geb. Nürnberg, 21. Mai 1471, gest. ebenda, 6. April 1528. — Text Bd. I S. 13 f.; Bd. II S. 11 f.; Bd. III S. 49 ff.; Bd. VII S. 1 ff.; Bd. IX S. 1 ff.; Bd. IX S. 29 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 5 f. — Bd. I Taf. 1. Holzschuher, Berlin. — Taf. 27. Oswald Krell, München. — Taf. 41. Jugendliche Frau, Berlin. — Taf. 81. Madonna mit dem Zeisig, Berlin. — Taf. 97. Selbstbildnis, München. — Bd. II, Taf. 12, 13. Die Apostel, München. — Taf. 18, 19. Der Baumgartnersche Altar, München. — Bd. III Taf. 81. Lautenspielender Engel, Zeichn., Berlin. — Taf. 100. Apostel, Zeichn., Berlin. — Taf. 101. Simson und die Philister, Zeichn., Berlin. — Taf. 140. Bildnis, Wien. — Bd. V Taf. 5. Die Melancholie, Kupferstich. — Taf. 33. Hans Imhoff, Madrid. — Taf. 145. Junges Mädchen, Berlin. — Bd. VI Taf. 89. Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich. — Bd. VII Taf. 2. Das Rosenkranzfest, Prag. — Taf. 3. Ansicht von Trient, Bremen. — Taf. 9. Die grosse Kanone, Radierung. — Taf. 59. Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten, Rom. — Bd. VIII Taf. 41. Flügel des Baumgartner-Altars (nach der Restaurierung), München. — Bd IX Taf. 2. Die apokalyptischen Reiter, Holzschnitt. — Taf. 3. Der hl. Eustachius, Kupferstich. — Taf. 4. Geburt Mariä, Holzschnitt. — Taf. 57. Madonna mit den Hasen, Holzschnitt. — Taf. 58. Madonna mit der Meerkatze, Kupferstich. — Taf. 59. Madonna an der Mauer und die Madonna mit dem Wickelkind, Kupferstiche. — Bd. X Taf. 1. Selbstbildnis, Madrid. — Taf. 116, 117. Der Dresdener Altar, Dresden. — Abb. im Text Bd. I S. 13, 14, 15, 16. Vier Bildnisstudien, Wien. — Bd. III S. 49. Nürnberg, Tuschzeichn., Bremen. S. 50. Magdalena, Zeichn., Paris. S. 51. Madonna, Zeichn. Windsor. S. 52. Seeländerinnen, Zeichn., Chantilly. — Bd. IV S. 58. Erasmus, Zeichn., Paris. — Bd. VII S. 1. Blatt des Skizzenbuchs, Chantilly. — Bd. IX S. 1. Titelblatt aus dem Marienleben, Holzschnitt. S. 30. Ausschnitt aus einem Blatt des Marienlebens und der Apokalypse. S. 31. Christus am Oelberg, Holzschnitt aus der kleinen Passion.

Dupré. Jules Dupré, Maler, geb. Nantes, 1812, gest. L'Isle-Adam bei Paris, 7. Okt. 1889. — Bd. V Taf. 110. Morgen, Paris.

Duran. Auguste-Emile Carolus-Duran, Maler, geb. Lille, 4. Juli 1837, lebt in Paris — Bd. VIII Taf. 31. Die Dame mit dem Handschuh, Paris.

Dyck. Anton van Dyck, Maler, geb. Antwerpen, 22. März 1599, gest. London, 9. Dez. 1641. — Text Bd. IV S. 53 ff. — Bd. I Taf. 2. Die Kinder Karls I., Windsor Castle. — Taf. 22. Die Frau des Colyn de Nole, München. — Bd. II Taf. 1. Lord Wharton, St. Petersburg. — Taf. 89. Die Ruhe auf der Flucht, München. — Bd. IV Taf. 33. Wilhelm II von Oranien, Petersburg. — Taf. 76, 77. Karl I von England, Paris. — Taf. 97. Junger Edelmann, Wien. — Taf. 106, 107. Die hl. Dreieinigkeit, Budapest. — Bd. VI Taf. 116. Cornelius von der Geest, London. — Taf. 137. Maria Luisa de Tassis, Wien. — Bd. VII Taf. 109. Kardinal Bentivoglio, Florenz. — Bd. VIII Taf. 9 und 10. Bildnis eines genuesischen Senators und seiner Gattin, Berlin. — Bd. IX Taf. 33. Selbstbildnis, München. — Bd. X Taf. 69. Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde, Dresden. — Abb. im Text Bd. IV S. 53. Hl. Familie mit Engelreigen, Petersburg.

Eckersberg. Christoffer Wilhelm Eckersberg, Maler, geb. Varnäs in Schleswig, 2. Jan. 1783, gest. Kopenhagen, 22. Juli 1853. — Text Bd. X S. 41 ff. — Bd. X Taf. 83. Bildnis des Bildhauers Thorwaldsen, Kopenhagen. — Taf. 84. Brigg mit Lotsenkutter, Kopenhagen. — Abb. im Text Bd. X S. 41. Das Nathansonsche Familienbild, Kopenhagen.

Eisen. Charles Eisen, Kupferstecher, geb. Valenciennes, 17. Aug. 1720, gest. Brüssel, 4. Jan. 1778. — Vgl. Text Bd. X S. 29 ff. — Bd. X Taf. 60. Illustrationen zu Lafontaine. — Abb. im Text Bd. X S. 31. Illustration zu Lafontaine, Contes et Nouvelles.

Elsheimer. Adam Elsheimer, Maler, getauft Frankfurt a. M., 18. März 1578, gest. Rom, um 1620. — Vgl. Text Bd. VII S. 7. — Bd. IV Taf. 83. Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, Dresden.

Enderlein. Caspar Enderlein, geb. Basel, gest. Nürnberg, 1633. — Vgl. Text Bd. II S. 66 ff. — Abb. im Text Bd. II S. 66. Mittelbild von Enderleins Taufschüssel. S. 68. Porträtstempel.

Enzola. Giov. Francesco Enzola, Medailleur, tätig zwischen 1456 und 1475 in Parma und Pesaro. — Bd. VI Taf. 119. Medaillen auf Constantius Sforza.

Ercole. Ercole Grandi, Maler, geb. Ferrara, um 1470, gest. 1531. — Bd. IV Taf. 116. Madonna, London.

Eutychides. Griechischer Künstler, um 300 vor Christo. — Bd. V Taf. 70. Stadtgöttin Antiochia, Rom.

Exekias. Vasenmaler, arbeitete in Athen etwa von 550—530 v. Chr. — Vgl. Text Bd. VII S. 47. — Bd. VII Taf. 89, 90. Amphora, Rom.

Eyck. Hubert van Eyck, Maler, geb. Maaseijck, um 1370, gest. Gent, 18. Sept. 1426. — Jan van Eyck, Maler, geb. Maaseijk, um 1390, gest. Brügge, 9. Juli 1440. — Text Bd. I S. 57 ff.; vgl. auch S. 35 und Bd. IV S. 18 ff. — Gemeinsames Werk

der Brüder: Der Genter Altar, Berlin. Bd. I Taf. 114, 115, Taf. 122, 123, Taf. 130, 131, und Abb. im Text Bd. I S. 57, 58, 60. — Von Jan van Eyck: Bd. I Taf. 66. Der Mann mit den Nelken, Berlin. — Bd. IV Taf. 34. Madonna, Berlin. — Taf. 35. Die Verlobung des Arnolfini, London. — Bd. VII Taf. 44. Ritter des goldenen Vlieses, Berlin. — Taf. 145. Kardinal Santa Croce, Wien.

Eysen. Louis Eysen, Maler, geb. Frankfurt a. M. (?), 1843, gest. Meran, 1899. — Bd. VI Taf. 135. Die Mutter des Künstlers, Berlin.

Fabriano. Gentile da Fabriano, Maler, geb. Fabriano, um 1370, gest. Rom, 1428. — Vgl. Text Bd. V S. 8. — Bd. V Taf. 10, 11. Die Anbetung der Könige, Florenz. — Abb. im Text Bd. V S. 5. Die Darstellung im Tempel, Paris.

Fabritius. Carel Fabritius, Maler, geb. Amsterdam, um 1620, gest. Delft, 12. Okt 1654. — Bd. IV Taf. 29. Der Stieglitz, Haag. — Bd. V Taf. 92. Der Landsknecht, Schwerin. — Taf. 139. Männliches Bildnis, Rotterdam.

Falconet. Maurice-Etienne Falconet, Bildhauer, geb. Vevey, 1716, gest. Paris, 4. Jan. 1791. — Bd. IV Taf. 128. Die Badende, Marmorstatue, Paris. — Bd. X Taf. 8. Die Grazienuhr, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 18. Reiterstatue Peter des Grossen, St. Petersburg.

Fantin-Latour. Henri Fantin-Latour, Maler, geb. Grenoble, 14. Jan. 1836, lebt in Paris. — Bd. III Taf. 158. Weibliches Bildnis, Berlin.

Ferrari. Gaudenzio Ferrari, Maler, geb. Valduggia (Piemont), um 1471, gest. Mailand, 31. Jan. 1546. — Text Bd. V S. 57 ff. — Bd. V Taf. 115. Die hl. Anna Selbdritt, Turin. — Taf. 116. Die Madonna mit dem Christuskind, Mailand. — Abb. im Text Bd. V S. 57. Madonnenkopf, Vercelli. S. 58. Verkündigung, Berlin. S. 59. Die Kreuzigung, Turin. S. 60. Christus und Pilatus, Varallo.

Feuerbach. Anselm Feuerbach, Maler, geb. Speyer, 12. Sept. 1829, gest. Venedig, 4. Jan. 1880. — Text Bd. I S. 70 ff. — Bd. I Taf. 39. Das Gastmahl des Platon, Berlin. — Taf. 143. Titanensturz, Wien. — Bd. V Taf. 127. Iphigenie, Stuttgart.

Fiorenzo. Fiorenzo di Lorenzo, Maler, urkundlich erwähnt von 1472—1521. — Bd. VIII Taf. 51. Ein Wunder des hl. Bernardin, Perugia.

Forli. Melozzo da Forli, Maler, geb. Forli, 1438, gest. ebenda, 8. Nov. 1494. — Bd. III Taf. 1 und 33. Engel, Rom. — Bd. VI Taf. 113. Die Musik, London. — Bd. VII Taf. 127. Christi Himmelfahrt, Rom.

Fouquet. Jean Fouquet, Maler, geb. Tours, etwa 1415, gest. um 1480. — Vgl. Text Bd. IX S. 45 ff. — Bd. I Taf. 107. Estienne Chevalier, Berlin. — Bd. IX Taf. 9. König Karl VII von Frankreich, Paris. — Taf. 90. Bildnis des Guillaume Juvinel des Ursins, Paris. — Abb. im Text Bd. IX S. 47. Der hl. Martin (Miniatur), Paris.

Francesca. Piero della Francesca, Maler, geb. Borgo San Sepolcro, um 1420, begraben ebenda, 12. Okt. 1492. — Text Bd. VII S. 53 ff. — Bd. VII Taf. 93. Taufe Christi, London. — Taf. 100. Altarwerk, Perugia. — Taf. 101. Madonna mit Heiligen, Mailand. — Taf. 105. Altarwerk, Borgo San Sepolcro. — Taf. 106. Auferstehung Christi, Borgo San Sepolcro. — Taf. 107. Vision Kaiser Konstantins, Arezzo. — Taf. 108. Die Perserschlacht, Arezzo. — Bd. X Taf. 29. Die Geisselung Christi, Urbino. — Abb. im Text Bd. III S. 12. Sigismondo Malatesta, Rimini. Bd. VII S. 53. — Ausschnitt aus der Auferstehung, San Sepolcro. S. 55. Ausschnitt aus der Auffindung des Kreuzes, Arezzo.

Franceschini. Marcantonio Franceschini, Maler, geb. Bologna, 5. April 1648, gest. daselbst, 24. Dez. 1729. — Bd. X Taf. 119. Die hl. Magdalena, Genua.

Francesco. Francesco di Simone, Bildhauer, geb. Florenz, 1440, gest. ebenda, 23. März 1493. — Bd. VIII Taf. 23, 24. Grabmal des Alessandro Tartagni, Bologna.

Franciabigio. Francesco Bigi, gen. Franciabigio, Maler, geb. Florenz, 1482, gest. ebenda, 24. Jan. 1525. — Vgl. Text Bd. VI S. 66 f. — Bd. VI Taf. 130. Jüngling, Paris.

Frédéric. Léon Frédérie, Maler, geb. Brüssel, 26. Sept. 1856, lebt daselbst. — Bd. VIII Taf. 64. Die Lebensalter des Arbeiters, Paris.

Frémiet. Emmanuel Frémiet, Bildhauer, geb. Paris, 1824. — Bd. IX Taf. 56. Gorilla, ein Weib raubend, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 20. Denkmal der Jeanne d'Arc, Paris.

Friedrich. Caspar David Friedrich, Maler, geb. Greifswald, 1774, gest. Dresden, 7. Mai 1840. — Text Bd. X S. 13 ff. Vgl. Text Bd. X S. 62. — Bd. X Taf. 25. Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, Dresden. — Taf. 26. Harzlandschaft, Berlin. — Taf. 27. Mondaufgang am Meere, Berlin. — Taf. 28. Rügensche Landschaft, Weimar. — Taf. 121. Frauengestalt an Friedrichs Atelierfenster, Greifswald. — Abb. im Text Bd. X S. 13. Mondlandschaft am Strande, Lützschena. S. 16. Friedhof, Lützschena.

Fromentin. Eugène Fromentin, Maler, geb. La Rochelle, 24. Okt. 1820, gest. St. Maurice, 27. Aug. 1876. — Bd. IX Taf. 96. Falkenjagd in Algier, Paris.

Gaddi. Taddeo Gaddi, Maler, gest. Florenz, 1366. — Bd. IX Taf. 76. Hausaltärchen, Berlin. — Abb. im Text Bd. IX S. 37. Detail eines Triptychon, S. Nicola entführt dem Sultan den Knaben, Berlin.

Gainsborough. Thomas Gainsborough, Maler, geb. Sudbury (Suffolk), Mai 1727, gest. London, 2. Aug. 1788. — Text Bd. VI S. 29 ff. — Bd. III Taf. 111. Die Tränke, London. — Bd. IV Taf. 52. Mrs. Siddons, London. — Bd. VI Taf. 33. Mrs. Graham, Edinburg. — Taf. 61. Die Schwestern Linley, Dulwich. — Taf. 62. Der „blaue Knabe", London. — Taf. 63. Herzog und Herzogin von Cumberland, Windsor. — Taf. 64. Die Familie Baillie, London. — Bd. VIII Taf. 57. Thomas Linley, Dulwich. — Abb. im Text Bd. VI S. 30. Selbstbildnis, London.

Gebhardt. Eduard von Gebhardt, Maler, geb. St. Johannes in Esthland, 1. Juni 1838, lebt in Düsseldorf. — Bd. I Taf. 47. Das Abendmahl, Berlin.

Geertgen. Geertgen von St. Jans, Maler, tätig Haarlem zweite Hälfte des XV. Jahrh. — Bd. VII Taf. 62. Kreuzabnahme, Wien. — Taf. 63. Julianus Apostata lässt die Gebeine Johannes d. Täufers verbrennen, Wien. — Bd. VIII Taf. 149. Johannes der Täufer, Berlin.

Gelée. Claude Gelée, gen. Lorrain, Maler, geb. Chamagne (Lothringen), um 1600, gest. Rom, 21. Nov. 1682. — Text Bd. VI S. 33 ff. — Bd. I Taf. 4. Landschaft, Dresden. — Bd. VI Taf. 66. Seehafen, London. — Taf. 67. Küstenlandschaft, Dresden. — Bd. IX Taf. 125. Der Tempel Apolls, Rom. — Abb. im Text Bd. VI S. 33, 35, 36. Drei Radierungen.

Genelli. Bonaventura Genelli, Maler, geb. Berlin, 27. Sept. 1800, gest. Weimar, 13. Nov. 1868. — Bd. V Taf. 31. Letztes Blatt aus dem „Leben einer Hexe".

Gentileschi. Orazio Louis, gen. Gentileschi, Maler, geb. Pisa, 1563, gest. London, 1647. — Bd. X Taf. 4. Die Verkündigung, Turin.

Gérard. François Gérard, Maler, geb. Rom, 4. Mai 1770, gest. Paris, 11. Jan. 1837. — Bd. I Taf. 30. Napoleon I., Dresden.

Géricault. Théodore Géricault, Maler, geb. Rouen, 29. Sept. 1791, gest. Paris, 17. Jan. 1824. — Bd. II Taf. 87. Das Floss der Medusa, Paris.

Geselschap. Friedrich Geselschap, Maler, geb. Wesel, 5. Mai 1835, gest. Rom, 2. Juni 1898. — Bd. III Taf. 135. Der Krieg, Berlin.

Ghiberti. Lorenzo Ghiberti, Bildhauer, geb. Florenz, 1378, gest. ebenda, 1455. — Text Bd. V S. 17 ff. Vgl. Bd. II S. 28. — Bd. II Taf. 111. 112. Hauptportal des Baptisteriums, Florenz. — Bd. IV, Taf. 54, 55. Nordportal des Baptisteriums, Florenz. — Bd. V Taf. 38. Der hl. Mathaeus, Florenz. — Taf. 39. Die Königin von Saba vor Salomo, Florenz. — Bd. X Taf. 91. Herkules, Bronzestatuette von der Paradiesestür des Baptisteriums in Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 25. Das Opfer Isaaks (Bronzereliefs), Florenz. — Bd. V S. 17. Relief vom Cenobius-Schrein, Florenz. S. 20. Frauengruppe aus dem Esaurelief, Florenz.

Ghirlandajo. Domenico Ghirlandajo, Maler, geb. Florenz, 1449, gest. ebenda, 11. Jan. 1494. — Vgl. Text Bd. VIII S. 46 f. — Bd. III Taf. 18, 19. Die Heimsuchung, Florenz. — Taf. 71, 72. Kreuzabnahme und Madonna della Misericordia, Florenz. — Bd. VIII Taf. 95. Die Todverkündigung an die hl. Fina, San Gimignano. — Taf. 96. Der Tod der hl. Fina, San Gimignano. — Abb. im Text Bd. IV S. 69. Giovanna Tornabuoni, Paris. — Bd. VIII S. 45. Die Geburt der Jungfrau, Florenz.

Ghislandi. Fra Vittore Ghislandi, Maler, geb. Bergamo 1655, gest. daselbst 1745. — Bd. X Taf. 151. Bildnis eines jungen Künstlers, Bergamo.

Giampetrino. Giovani Pietro Rizzi, gen. Giampetrino, Maler, tätig in Mailand in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. — Bd. VIII Taf. 123. Die hl. Magdalena, Mailand.

Giorgione. Giorgio, gen. Giorgione, Maler, geb. Castelfranco (Venetien), 1478, gest. Venedig, 1510. — Text Bd. I S. 2 f. — Vgl. Text Bd. VII S. 13 f. — Bd. I Taf. 3. Madonna, Castelfranco. — Bd. II Taf. 120. Ein Konzert, Florenz. — Bd. V Taf. 89. Jüngling, Berlin. — Bd. VII, Taf. 26, 27. Die sog. Familie des Giorgione, Venedig. — Bd. IX Taf. 50. Ländliches Konzert, Paris. — Taf. 51. Venus, Dresden. — Taf. 80. Bildnis des Giacomo Sciarra, Rom.

Giotto. Giotto di Bondone, Maler, geb. del Colle bei Florenz, um 1266, gest. Florenz, 8. Jan. 1337. — Text Bd. VIII S. 33 ff. — Vgl. Text Bd. V S. 6. — Bd. VIII S. 31 f. — Bd. V Taf. 9. Der hl. Franz sagt sich von seinem Vater los, Assisi. — Bd. VIII Taf. 66. Die Pietà, Padua. — Taf 67. Die Himmelfahrt des Johannes Ev., Florenz. — Taf. 68. Die Madonna Ognissanti, Florenz. — Taf. 69. Allegorie der Hoffnung, Padua. — Abb. im Text Bd. IV S. 9. Joachim bei den Hirten, Fresko, Padua. — Bd. VIII S. 33. Die Erschaffung Adams, Padua. S. 36. Entwurf zum Campanile, Siena.

Goes. Hugo van der Goes, Maler, tätig seit 1465, namentlich in Gent, gest. 1482. — Vgl. Text Bd. I S. 35. — Bd. I Taf. 67. Mittelbild des Portinari-Altares, Florenz. — Bd. IV Taf. 41. Der hl. Victor und Donator, Glasgow (vielmehr Werk

des „Meisters von Moulins“; vgl. Bd. IX S. 48). — Bd. VII Taf. 85. Beweinung Christi, Wien. — Bd. VIII Taf. 148. Die Geburt Christi, Berlin.

Goijen. Jan van Goijen, Maler, geb. Leiden, 13. April 1596, gest. im Haag, April 1656. — Bd. II Taf. 42. Ansicht von Dordrecht, Amsterdam. — Bd. VIII Taf. 114. Winter am Flusse, Dresden.

Goujon. Jean Goujon, Bildhauer, geb. um 1510, lebte in Paris, gest. zwischen 1564 und 1568. — Vgl. Text Bd. III S. 62 ff. — Bd. III Taf. 125. Diana, Paris. — Taf. 126. Brunnenreliefs, Paris.

Goya. Francisco Goya y Lucientes, Maler, geb. Fuentetodos (Aragon), 31. März 1746, gest. Bordeaux, 16. April 1828. — Text Bd. IX S. 9 ff., S. 13 ff. — Bd. III Taf. 153. Bildnis des Malers Bayeu, Madrid. — Bd V Taf. 108. Das Milchmädchen, Budapest. — Taf. 135. Die Familie Königs Karl IV., Madrid. — Bd. IX Taf. 17. Marie Luise von Parma, Madrid. — Taf. 18. Ferdinand Guillemardet, Paris. — Taf. 19. Infant Don Carlos Maria Isidoro, Madrid. — Taf. 20. Die Schaukel, Madrid. — Taf. 21. Der Scherensehleifer, Budapest. — Taf. 22. Antonius von Padua einen Toten erweckend, Fresko, Madrid. — Abb. im Text Bd. IX S. 9. Die bekleidete Maja, Madrid, S. 13. Selbstporträt, Radierung. S. 14. Caprichos Blatt 7 und Blatt 68, Tauromaquia Blatt 15. S. 15. Blatt aus „Desastres d. l. guerra“ und Proverbios Blatt 7, Radierungen.

Gozzoli. Benozzo Gozzoli, Maler, geb. Florenz, 1420, gest. Pisa, 1498. — Vgl. Text Bd. VIII S. 46 f. — Bd. VIII Taf. 89 u. 90. Aus dem „Zug der heiligen drei Könige“, Florenz. — Taf. 91, 92. Noahs Weinernte, Pisa. — Taf. 93, 94. Der Turmbau zu Babel, Pisa.

Graff. Anton Graff, Maler, geb. Winterthur, 18. Nov. 1736, gest. Dresden, 22. Juni 1813. — Vgl. Text Bd. III S. 3 f. — Bd. III Taf. 5. Chodowiecki, Berlin.

Gravelot. Hubert François Bourguignon, gen. Gravelot, Kupferstecher, geb. Paris, 26. März 1699, gest. ebenda 20. April 1773. — Vgl. Text Bd. X S. 29 ff. — Bd. X Taf. 60. Illustrationen zu Boccaccio. — Taf. 61. Illustrationen zu Thomas Corneille und zu Marmontel.

Greco. Domenico Theotocopulos, gen. el Greco, Maler, geb. Creta, 1548, gest. Toledo, 1625. — Text Bd. X S. 37 ff. — Bd. VI Taf. 145. Spanischer Edelmann, Madrid. — Bd. X Taf. 73. Bildnis eines Unbekannten, Madrid. — Taf. 74. Der hl. Hieronymus ,London. — Taf. 75. Die Heilung des Blinden, Parma. — Taf. 76. Das jüngste Gericht, Madrid. — Taf. 77. Die Beisetzung des Grafen Orgaz, Madrid. — Abb. im Text Bd. X S. 39. Gott Vater den Gekreuzigten haltend, Madrid.

Gros. Antoine-Jean Baron Gros, Maler, geb. Paris, 16. März 1771, gest. Meudon, 25. Juni 1835. — Bd. IV Taf. 136. Die Pestkranken von Jaffa, Paris.

Grünewald. Matthias Grünewald, Maler, geb. Aschaffenburg (?), zwischen 1470 und 1480, gest. nach 1529. — Vgl. Text Bd. VII S. 6.

Guardi. Francesco Guardi, Maler, geb. Venedig, 1712, gest. ebenda, 1793. — Bd. III Taf. 56. S. Maria della Salute, Paris.

Hackaert. Jean Hackaert, Maler, geb. Amsterdam, 1629, gest. ebenda, 1699 (?). — Bd. II Taf. 39. Die Eschenallee, Amsterdam.

Hals. Franz Hals, Maler, geb. Antwerpen, um 1580, begr. Haarlem, 7. Sept. 1666. — Text Bd. I S. 10 f. — Bd. VII S. 41 ff. — Bd. I Taf. 19. Die Amme mit dem Kinde, Berlin. — Taf. 65. Willem van Heythuysen, Wien. — Bd. II Taf. 61. Zigeunermädchen, Paris. — Taf. 130, 131. Die Offiziere der Georgsgilde, Haarlem. — Taf. 140, 141. Die Offiziere der Adriaensgilde, Haarlem. — Taf. 153. Bildnis eines Admirals, St. Petersburg. — Bd. III Taf. 9. Willem van Heythuysen, Brüssel. — Taf. 98. Der Künstler und seine zweite Gattin, Amsterdam. — Bd. V Taf. 82. Die singenden Knaben, Kassel. — Taf. 113. Hille Bobbe, Berlin. — Taf. 157, 158. Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses, Haarlem. — Bd. VII Taf. 65. Bildnis eines Mannes, Kassel. — Taf. 66. Bildnis einer Frau, Kassel. — Taf. 81. Bildnis eines Mannes, Frankfurt. — Taf. 82. Bildnis des van Beresteijn, Paris. — Bd. VIII Taf. 1. Der Mann mit dem Schlapphut, Kassel. — Abb. im Text Bd. VII S. 42. Der Trinker, Amsterdam. S. 43. Lachendes Mädchen, ehemals Sammlung Habich.

Hammershöi. Wilhelm Hammershöi, Maler, geb. Kopenhagen, 15. Mai 1864, lebt daselbst. — Bd. X Taf. 87. Sonnenschein im Zimmer.

Haug. Robert Haug, Maler, geb. Stuttgart, 27. Mai 1867, lebt in Stuttgart. — Bd. VI Taf. 160. Die Preussen bei Möckern, Stuttgart.

Heda. Willem Claasz Heda, Maler, geb. Haarlem, 1594, gest. ebenda nach 1678. — Bd. VIII Taf. 56. Frühstückstisch, Dresden.

Heem. Jan Davidsz de Heem, Maler, geb. Utrecht, 1606, gest. Antwerpen zwischen 14. Okt. 1683 und 26. April 1684. — Bd. VI Taf. 22. Fruchtstück, Haag.

Heijde. Jan van der Heijde, Maler, geb. Gorkum, 1637, gest. Amsterdam, 28. Sept. 1712. — Bd. IV Taf. 92. Das Kirchdorf, Berlin. — Bd. V Taf. 37. Der Kanal, Amsterdam. — Bd. VIII Taf. 34. Strasse am Kanal, London

Helst. Bartholomeus van der Helst, Maler, geb. Haarlem, 1611 oder 1612, begr. Amsterdam, 16. Dez. 1670. — Bd. V Taf. 35, 36. Das Festmahl der Bürgerwehr, Amsterdam. — Bd. VI Taf. 11. Paul Potter, Haag. — Taf. 17. Gerard Bicker, Amsterdam. — Taf. 153. Kortenaar, Amsterdam.

Hemessen. Jan Sanders, gen. van Hemessen, Maler, geb. Hemixem um 1500, gest. Antwerpen (?), nach 1575 (?). — Bd. IX Taf. 36. Der verlorene Sohn, Brüssel.

Herold. J. G. Herold, Email- und Porzellanmaler, von 1717 bis 1765 in Meissen tätig. — Vgl. Text Bd. IX S. 26 f.

Hildebrand. Adolf Hildebrand, Bildhauer, geb. Marburg, 6. Okt. 1847, lebt in Florenz. — Bd. III Taf. 80. Böcklinbüste, Berlin. — Bd. IV Taf. 104. Der Kugelspieler, Marmorstatue, Berlin.

Hildebrandt. Eduard Hildebrandt, Maler, geb. Danzig, 8. Sept. 1818, gest. Berlin, 25. Okt. 1868. — Vgl. Text Bd. VII S. 8.

Hobbema. Meindert Hobbema, Maler, geb. Amsterdam, 1638, begraben daselbst, 7. Dez. 1709. — Text Bd. I S. 17 ff. — Vgl. Text Bd. IV S. 47 f. — Bd. I Taf. 36. Allee bei Middelharnis, London. — Bd. II Taf. 114. Die Wassermühle, Amsterdam. — Bd. VIII Taf. 35. Waldlandschaft. London.

Hogarth. William Hogarth, Maler, geb. London, 10. Dez. 1697, gest. Chiswiek bei London, 26. Okt. 1764. — Text Bd. VII S. 49 ff. — Bd. II Taf. 49. Der Schauspieler Garrick und seine Gattin, Windsor Castle. — Bd. V Taf. 81. Das Crevettenmädchen, London. — Bd. VII Taf. 24. Letztes Bild aus dem Zyklus „Mariage à la mode“, London. — Taf. 97. Zweites Bild aus dem Zyklus „Mariage à la mode“, London. — Taf. 98. Des Künstlers Dienerschaft, London. — Taf. 99. Die trauernde Ghismonda, London.

Holbein. Hans Holbein der Aeltere, Maler, geb. Augsburg um 1460, gest. Isenheim, 1529. — Bd. VII Taf. 18. Martyrium des hl. Sebastian, München. — Taf. 19. Die hl. Barbara. Die hl. Elisabeth, München. — Taf. 20. Die Verkündigung Mariae, München. — Bd. IX Taf. 53. Anbetung der Könige, München. — Bd. X Taf. 108. Anna selbdritt, Augsburg.

Holbein. Hans Holbein der Jüngere, Maler, geb. Augsburg, 1497, gest. London, zwischen dem 7. Okt. und dem 29. Nov. 1543. — Text Bd. I S. 6 ff. — Bd. IV S. 57 ff. — Vgl. Bd. III S. 23 f. — Bd. I Taf 8. Die Darmstädter Madonna. — Taf. 9 (Kopie). Die Dresdener Madonna. — Taf. 37. Georg Gisze, Berlin. — Taf. 73. Moretto, Dresden. — Taf. 137. Jane Seymour, Wien. — Bd. II Taf. 97. Anna von Cleve, Paris. — Taf. 121. Frau und Kinder des Künstlers, Basel. — Bd. III Taf. 25. Männliches Bildnis, Berlin. — Taf. 42. Männliches Bildnis, Basel. — Bd. IV Taf. 113. Bonifaeius Amerbaeh, Basel. — Taf. 114. Thomas Howard, Windsor. — Taf. 124, 125. Die Gesandten, London. — Bd. V Taf. 17. Bildnis der Mrs. Souch, Windsor. — Bd. VI Taf. 90. Erasmus, Holzschnitt. — Bd. IX Taf. 141. Vier Miniaturbildnisse, Windsor. — Taf. 142. Kleine Rundbildnisse eines Mannes und einer Frau, Wien. — Bd. X Taf. 23. Bildnis der Herzogin Christine von Mailand, London. — Abb. im Text Bd. I S. 7 und 8. Studien zur Madonna in Solothurn (Paris) und zur Darmstädter Madonna (Basel). — Bd. IV S. 57. Engländerin, Zeichnung, Windsor. S. 59. Erasmus, Parma. — Bd. V S. 49. Eduard VI. als Kind nach Stich von W. Hollar. — Bd. VI S. 45—48. Acht Bilder zum Alten Testament, Holzschnitte.

Hollar. Wenzel Hollar, geb. Prag, 15. Juli 1607, gest. London, 28. März 1677. — Vgl. Text Bd. VII S. 7.

Hooch. Pieter de Hooch, Maler, geb. Utrecht, 1630, gest. Amsterdam, nach 1677. — Bd. II Taf. 86. Die Kartenspieler, London. — Bd. V Taf. 77. Gesellschaftsszene, London. — Taf. 107. Der Keller, Amsterdam. — Taf. 114. Der Hof, London. — Bd. IX Taf. 30. Gesellschaft von Damen und Herren, Paris. — Bd. X Taf. 111. Der Wachtsoldat, Rom.

Houdon. Jean-Antoine Houdon, Bildhauer, geb. Versailles, 20. März 1741, gest. Paris, 15. Juli 1828. — Text Bd. I S. 11 f. — Bd. I Taf. 15. Büste Molières, Paris. — Bd. II Taf. 56. Gluckbüste, Berlin. — Bd. III Taf. 144. Diana, Louvre. — Bd. IV Taf. 8. Voltairestatue, Paris. — Bd. VI Taf. 96. Louise Brongniart, Paris. — Bd. IX Taf. 8. Der hl. Bruno, Rom. — Abb. im Text Bd. I S. 9. Tonbüste der Komtesse de Sabran, Potsdam.

Huber. Wolfgang Huber, tätig, vermutlich in Passau, um 1515 bis 1530. — Abb. im Text Bd. IV S. 22. Christus am Kreuz, Holzschnitt.

Hunt. William Holman Hunt, Maler, geb. London, 1827, lebt in London. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 31. Rienzis Racheschwur, Liverpool. — Abb. im Text, Bd. III S. 14. Bildnis Rossettis.

Ingres. Jean-Augnste Dominique Ingres, Maler, geb. Montauban, 29. Aug. 1780, gest. Paris, 14. Jan. 1867. — Bd. V Taf. 23. Die Quelle, Paris. — Taf. 24. Bertin senior, Paris.

Israels. Jozef Israels, Maler, geb. Groningen, 27. Jan. 1824, lebt im Haag. — Text Bd. II S. 23 f. — Bd. II Taf. 47. Mittagsmahlzeit in einem Bauernhof bei Delden, Dordrecht. — Bd. IV Taf. 120. Die Familie beim Mahle, Glasgow.

Japanische Kunst. Text Bd. VII S. 33 ff. — Bd. VII S. 57 ff. — Bd. VII Taf. 8. Räuchergefäss (Koro) in Gestalt einer Dichterin, Hamburg. Arbeit des Nomomura Ninsei in Kioto (1658/60). — Taf. 111. Statue des Asanga Bodhistava, Nara, 13.—14. Jahrh. — Taf. 112. Statue des Vasu Bandhu, Nara, 13.—14. Jahrh. — Taf. 113. Makimono, Tosa Nagataka zugeschrieben, XIII. Jahrh. — Taf. 114. Wasserfall, Malerei des Kano Motonobu, XVI. Jahrh. Taf. 115. Die vier Schläfer, Malerei des Kano Tanju. XVII. Jahrh. Abb. im Text, Bd. VII S. 33. Japanisches Mädchen als Okimono. Arbeit der Frau Koren, zweite Hälfte des XIX. Jahrh. S. 35. Räuchergefäss, Werk des Honami-Koëtsu, Ende des XVII. Jahrh. S. 35. Tropfenzähler. Bizen-Ware. 18—19. Jahrh. S. 36. Knabe mit Korb als Okimono. Kioto-Ware. Ende des XVIII. Jahrh. S. 36. Hanya-Maske als Hängevase. Kioto-Ware. 18.—19. Jahrh. S. 57. Der Hodsugawafluss, Malerei des Marujama Okio (geb. 1733, gest. 1795). S. 59. Landschaft des Seschu (um 1420—1506). S. 60. Bildnis eines Mädchens vom Miagawa Tschosun (1680—1752).

Joos. Joos van Cleve, Maler, tätig um die Mitte des 16. Jahrh. — Bd. VIII Taf. 33. Bildnis eines jüngeren Mannes, Berlin.

Jordaens. Jakob Jordaens, Maler, geb. Antwerpen, 19. Mai 1593, gest. ebenda, 18. Okt. 1678. — Bd. V Taf. 47. Familienbildnis, Madrid. — Bd. VII Taf. 69. Familiengruppe, Kassel. — Bd. X Taf. 150. Abundantia, Brüssel.

Juël. Jens Juël, Maler, geb. Gamborg auf Fühnen, 12. Mai 1745, gest. Kopenhagen, 27. Dez. 1802. Vgl. Text Bd. X S. 42. — Bd. X Taf 81. Der Künstler mit seiner Frau, Kopenhagen. — Taf. 82. Bildnis einer Dame und ihres Sohnes, Kopenhagen.

Juncker. Justus Juncker, Maler, geb. Mainz 1703, gest. Frankfurt 15. Juni 1767. — Bd. X Taf. 152. Das Atelier des Künstlers, Kassel.

Justus van Gent, Maler, tätig zu Gent und Urbino zw. 1460 u. 1480. — Bd. VIII Taf. 140. Das Abendmahl, Urbino.

Kändler. Joh. Joachim Kändler, Bildhauer, geb. Seligstadt, 1706, gest. Meissen 1775. — Text Bd. VIII S. 21 ff. — Vergl. Text Bd. IX S. 25 ff. — Bd. VIII Taf. 46. Modell zum Reiterdenkmal August III (Porzellan), Dresden. — Taf. 47. Kämpfende Hunde (Porzellan), Dresden. — Bd. IX Taf. 54. Kriegsvase, Dresden. — Abb. im Text Bd. VIII S. 21. 9 verschiedene Porzellanfiguren. S. 22. Paduaner Hahn. Krinolinengruppe, S. 23. Puttengruppe, zwei Weltteile darstellend.

Kalckreuth. Leopold Graf von Kalckreuth, Maler, geb. Düsseldorf, 1855, lebt in Stuttgart. — Bd. VI Taf. 143. Schloss Klein-Oels, Berlin.

Kalf. Wilhelm Kalf, Maler, geb. Amsterdam, 1621 od. 1622, gest. ebenda, 31. Juli 1693. — Bd. VI Taf. 29. Stilleben, Amsterdam.

Kauffmann. Angelika Kauffmann, Malerin, geb. Chur, 30. Okt. 1741, gest. Rom, 5. Nov. 1807. — Vgl. Text Bd. III S. 4. — Bd. III Taf. 165. Selbstbildnis, Florenz.

Keijser. Thomas des Keijser, Maler, geb. Amsterdam, 1596 oder 1597, begraben ebenda, 7. Juni 1667. — Bd. II Taf. 145. Bildnis eines Mannes, Haag. — Bd. VI Taf. 138. Pieter Schout, Amsterdam.

Kephisodotos, Bildhauer, lebte in Athen erste Hälfte des IV. Jahrh. — Bd. VII Taf. 70. Eirene mit dem Plutosknaben, München.

Kersting. Georg Friedrich Kersting, Maler, geb. Güstrow 1783, gest. Meissen, 1847. — Text Bd. X S. 61 ff. — Bd. X Taf. 122. Innenraum mit Selbstbildnis, Weimar. — Taf. 123. Der elegante Leser, Weimar. — Taf. 124. Die Stickerin (Luise Seidler), Weimar. — Taf. 125. Mädchen, das Haar flechtend, Kiel. Bildnis K. D. Friedrichs in seinem Atelier, Greifswald. — Taf. 127. Bildnis der Frau Köster, Hamburg. — Taf. 128. Stadtansicht von Rostock, Rostock. — Abb. im Text Bd. X S. 63. Kersting (?), Paar am Fenster, Dresden.

Key. Adriaan Thomasz Key, Maler, tätig Antwerpen seit 1568, gest. ebenda nach 1589. — Bd. VII Taf. 133. Wilhelm von Oranien, Kassel.

Klein. Johann Adam Klein, Maler und Radierer, geb. Nürnberg, 24. Nov. 1792, gest. 21. März 1875. — Abb. im Text Bd. VII S. 7. Landschaftmaler auf Reisen, Radierung.

Kleomenes, athenischer Bildhauer d. 1. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 102. Statue eines Römers, Paris.

Knaus. Ludwig Knaus, Maler, geb. Wiesbaden, 5. Okt. 1829, lebt in Berlin. — Bd. I Taf. 12. Salomonische Weisheit, Berlin.

Köbke. Christian Schjellerup Köbke, Maler, geb. Kopenhagen, 26. Mai 1810, gest. ebenda, 7. Febr. 1848. — Bd. X Taf. 85, Landschaft, Kopenhagen.

Koedijck. Isack Koedijck, Maler, geb. London, 1616 od. 1617, gest. Amsterdam, nach 1677. — Bd. VI Taf. 117. Holländisches Zimmer, Brüssel.

Koëtsu. Honami Koëtsu, Japan, arbeitete gegen Ende des XVII. Jahrh.. — Abb. im Text Bd. VII S. 35 (vgl. Text. S. 35).

Koninck. Philips Koninck, Maler, geb. Amsterdam, 5. Nov. 1619, begraben ebenda, 4. Okt. 1688. — Bd. VI Taf. 84. Flachlandschaft, London.

Koren. Frau Koren, Japan, fertigte Töpferarbeiten in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrh. — Abb. im Text Bd. VII S. 33 (vergl. Text S. 34).

Krafft. Adam Krafft, Bildhauer, geb. Nürnberg, um die Mitte des 15. Jahrh., gest. vermutl. Schwabach, 1508/1509. — Text Bd. V S. 25 ff. — Bd. V Taf. 52. Sakramentshäuschen, Nürnberg. — Abb. im Text Bd. V S. 26. Relief vom Stationsweg, Nürnberg. — S. 27. Pergenstorffersches Grabdenkmal, Nürnberg.

Kresilas, athenischer Bildhauer des V. Jahrh. v. Chr. — Vgl. Text Bd. III S. 65. — Bd. III Taf. 53. Perikles-Büste, London.

Kroyer. Peter Severin Kroyer, Maler, geb. Stawangar, 24. Juni 1851, lebt in Kopenhagen. — Bd. IX Taf. 136. Das Komitee für die französ. Ausstellung 1887, Kopenhagen. — Bd. X Taf. 86. Sommerabend am Strande.

Krüger. Franz Krüger, Maler, geb. Radegast bei Köthen, 3. Sept. 1797, gest. Berlin, 21. Jan. 1857. — Text Bd. VI S. 41 ff. — Bd. VI Taf. 81. Prinz August von Preussen, Berlin. — Taf. 82, 83. Die Parade, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 41. Ausritt zur Jagd, Berlin. S. 42, 43, 44. Bildnisse, Lithographien.

Kühl. Gotthard Kühl, Maler, geb. Lübeck, 1851, lebt in Dresden. — Bd. VII Taf. 152. Eine schwierige Frage, Paris.

Lamour. Jean Lamour, Kunstschmied, arbeitete 1738—1771 in Nancy. — Vgl. Text Bd. V S. 68. — Bd. V Taf. 131. Ziergitter, Nancy. — Vgl. Abb. im Text Bd. V. S. 65.

Landini. Taddeo Landini, Bildhauer, lebte in Florenz und Rom, gest. 1594. — Vgl. Text Bd. III S. 34. — Bd. III Taf. 70. Fontana delle Tartarughe, Rom.

Laurana. Francesco Laurana, Bildhauer, geb. Laurana, Dalmatien, tätig in Frankreich und Sizilien 1461—1490. — Bd. IV Taf. 48. Weibl. Bildnis, Marmorbüste, Berlin. — Bd. VII Taf. 128. Weibl. Bildnis, Wien.

Lawrence. Thomas Lawrence, Maler, geb. Bristol, 4. Mai 1769, gest. London, 7. Jan. 1830. — Bd. IX Taf. 95. Bildnis des J. J. Angerstein und seiner Frau, Paris.

Le Barbier. Jean Jacques Francois Le Barbier, Kupferstecher, geb. Rouen, 11. Nov. 1738, gest. Paris, 7. Mai 1826. Vgl. Text Bd. X S. 29 ff. — Bd. X Taf 58. Illustration zu Rousseau.

Le Bouteux. Pierre Le Bouteux, Kupferstecher, geb. Paris, um 1745, lebte seit 1771 in Rom. Vgl. Text Bd. X S. 29 ff. — Bd. X Taf. 59. Illustration zu Delaborde, „Choix de Chansons".

Le Brun. Charles Le Brun, Maler, geb. Paris, 24. Febr. 1619, gest. ebenda, 12. Febr. 1690. — Bd. VI Taf. 159. Die Familie Jabach, Berlin.

Legros. Alphonse Legros, Maler und Bildhauer, geb. Dijon, 8. Mai 1837, lebt in Hammersmith, London. — Text Bd. IX S. 5 ff. — Bd. IX Taf. 15. Frauen im Gebet, London. — Taf. 16. Carlyle und Darwin. Zwei Bronzemedaillen. — Taf. 23. Leichnam Christi, Paris. — Taf. 24. Torso aus Bronze. Dresden. — Abb. im Text Bd. X S. 5. Kopf eines bärtigen Mannes, Radierung. S. 7. Der verlorene Sohn, Radierung.

Leibl. Wilhelm Leibl, Maler, geb. Köln, 26. Oktober 1844, gest. Aibling, 1900. — Text Bd. VI S. 5 ff. — Bd. IV Taf. 71. Bildnis einer alten Frau, Berlin. — Bd. V Taf. 7. Die Dorfpolitiker, Berlin. — Bd. VI Taf. 7. Daehauer Bäuerinnen, Berlin. — Taf. 16. In der Küche, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 5. Bauernjägers Einkehr, Berlin. S. 7. Der letzte Groschen, Barmen. S. 8. Bildnis, München.

Le Nain. Die Brüder Le Nain, Maler, Frankreich, XVII. Jahrh. — Bd. VI Taf. 21. Heimkehr von der Heuernte, Paris.

Lenbach. Franz Lenbach, Maler, geb. Schrobenhausen in Oberbayern, 13. Dez. 1836, gest. in Münehen 6. Mai 1904. — Bd. II Taf. 33. Bildnis Kaiser Wilhelms I., Stuttgart.

Lenoir. Alfred Lenoir, Bildhauer, geb. Paris, 12. Mai 1850, lebt in Paris. — Abb. im Text Bd. I S. 5. Johannes-Büste, Paris.

Leochares, Bildhauer in Athen, lebte in der 2. Hälfte des IV. Jahrh. — Bd. III Taf. 22. Apollo von Belvedere, Rom.

Léonard. Leonard-Agathon van Weydeveldt, Künstlernamen: A. Léonard, Bildhauer, geb. Lille, lebt in Paris. — Bd. VI Taf. 144. Tänzerin, Biskuitstatuette, Hamburg.

Leoni. Pompeo Leoni, Bildhauer, tätig in Spanien seit 1570, gest. Madrid, 1610. — Bd. VI Taf. 14, 15. Grabmal Karl V. und Philipp II., Escorial.

Lessing. Karl Friedr. Lessing, Maler, geb. Breslau, 15. Febr. 1808, gest. Karlsruhe, 4. Juni 1880. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. II Taf. 63. Gewitterlandschaft, Frankfurt a. M. — Bd. VII Taf. 12 Die tausendjährige Eiche, Berlin.

Leyden. Lucas van Leyden, Maler, geb. Leyden, 1494, gest. ebenda, 1533. — Text Bd. VI S. 1 ff. — Bd. III Taf. 76. Die Schachpartie, Berlin. — Bd. VI Taf. 5. Mohammed und der Mönch, Kupferstich. — Taf. 10. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Kupferstich. — Abb. im Text Bd. VI S. 1. Ornamentstich.

Liebermann. Max Liebermann, Maler, geb. Berlin, 20. Juli 1849, lebt in Berlin. — Text Bd. III S. 19 f. — Bd. III Taf. 39. Die Netzfliekerinnen, Hamburg. — Bd. V Taf. 40. Die Schusterwerkstatt, Berlin. — Abb. im Text Bd. III S. 20. Studie. — Bd. V S. 52. Kinderbildnis, Berlin.

Liotard. Jean-Etienne Liotard, Maler, geb. Genf, 1702, gest. Genf, um 1789. — Bd. I Taf. 94. Schokoladenmädchen, Dresden.

Lippi. Fra Filippo Lippi, Maler, geb. Florenz, um 1406, gest. Spoleto, 9. Okt. 1469. — Text Bd. IX S. 33 ff. Vgl. Text Bd. VIII S. 45 f. — Bd. III Taf. 115. Madonna, Florenz. — Bd. IV Taf. 2. Maria, das Kind verehrend, Berlin. — Bd. IX Taf. 11. Verkündigung, Rom. — Taf. 65. Madonna mit Engeln, Florenz. — Taf. 66. Krönung der Maria, Florenz. — Taf. 67, 68. Die Totenmesse des hl. Stephan, Fresko, Prato. — Taf. 69, 70. Der Tanz der Salome, Fresko, Prato. — Abb. im Text Bd. IX S. 33. Die Verkündigung, London. S. 34. Die Verkündigung, Florenz.

Lippi. Filippino Lippi, Maler, geb. Prato, 1457 oder 1458, gest. Florenz, 1504. — Text Bd. IX S. 21 ff. — Vgl. Text Bd. VIII S. 48. — Bd. IX Taf. 28. Triumph des heil. Thomas von Aquino, Rom. — Taf. 41. Vision des heil. Bernhard, Florenz. — Taf. 42. Madonna mit Engeln, Florenz. — Taf. 43. Allegorie der Musik, Berlin. — Taf. 44. Madonna mit den Stiftern der Familie Nerli, Florenz. — Taf. 45. Befreiung Petri, Fresko, Florenz. — Abb. im Text Bd. IX S. 24. Allegorie, Federzeichnung, Berlin.

Lochner. Stephan Lochner, Maler, geb. Meersburg am Bodensee, wahrscheinlich Anfang des XV. Jahrh., gest. Köln, 1450 oder 1451. — Vgl. Text Bd. VIII S. 38 f. — Bd. IV Taf. 154, 155, 156. Dombild, Köln. — Bd. VIII Taf. 3. Madonna mit dem Veilchen, Köln. — Taf. 75. Die Madonna in der Rosenlaube, Köln.

Lomi. Orazio Lomi gen. Gentileschi s. Gentileschi.

Longhi. Pietro Longhi, Maler, geb. Venedig, 1701, gest. ebenda, 1762. — Bd. VI Taf. 126. Das Rhinozeros, London.

Lorenzetti. Ambrogio Lorenzetti, Maler, tätig in Siena 1323 bis 1348. — Bd. V Taf. 140, 141. Die Segnungen des guten Regiments, Siena.

Lotto. Lorenzo Lotto, Maler, geb. Venedig, 1480, gest. Loretto, 1556. — Text Bd. I S. 43 f. — Vgl. Text Bd. VII S. 15. — Bd. I Taf. 83. Maria mit dem Kinde und mit Heiligen, Wien. — Bd. IV Taf. 13. Familienbildnis, London. — Taf. 138. Weibl. Bildnis, London. — Bd. V Taf. 153. Weibl. Bildnis, Bergamo. — Bd. VI Taf. 49. Der Protonotar Giuliano, London. — Bd. VII Taf. 87. Die heil. Lucia vor ihren Richtern, Jesi. — Bd. IX Taf. 102. Bildnis des Agostino und des Nicolo della Torre, London. — Abb. im Text Bd. I S. 44. Triumph der Keuschheit, Rom.

Lücke. Christian Ludwig Lücke, Bildhauer, geb. vermutlich Dresden, um 1703, gest. Danzig, 1780. — Text Bd. I S. 46 f. — Abb. im Text Bd. I S. 46. Selbstbildnis, Berlin.

Luini. Bernardino Luini, Maler, geb. Luino am Lago Maggiore, zw. 1475 und 1480, gest. um 1533. — Bd. III Taf. 43. Die Bestattung der hl. Katharina, Mailand. — Bd. VII Taf. 146. Die Vermählung der hl. Katharina, Mailand. — Taf. 147. Madonna, Mailand.

Lysippos, griech. Bildh., aus Sikyon, bis etwa 330 v. Chr. — Text Bd. VI S. 61 ff. — Bd. I Taf. 148 und Abb. im Text Bd. VI S. 63. Apoxyomenos, Rom (Kopie nach Lysippos).

Mabuse. Jan Gossaert gen. Jan van Mabuse, Maler, geb. Maubeuge, um 1470, gest. Antwerpen, 1541. — Bd. VI Taf. 154. Der hl. Lucas, Wien.

Maderna. Stefano Maderna, Bildhauer, 1571—1636 in Rom tätig. — Bd. IX Taf. 46. Heil. Cäcilia, Rom.

Maes. Nicolaas Maes, Maler, geb. Dordrecht, 1632, begr. Amsterdam, 24. Dez. 1693. — Bd. IV Taf. 62. Der unartige Trommler, Haag. — Taf. 89. Aepfelschälerin, Berlin. — Bd. VII Taf. 120. Lesende alte Frau, Brüssel.

Majano, Benedetto da Majano, Bildhauer, geb. Florenz, 1442, gest. ebenda 24. Mai 1497. — Vgl. Text Bd. VI. S. 18. — Bd. II Taf. 158. Madonna, Berlin. — Bd. IV Taf. 16. Johannesstatue, Florenz. — Bd. V Taf. 87, 88. Kanzel, Florenz. — Taf. 112. Traum des Papstes, Berlin. — Taf. 151, 152. Ciborium, Siena. — Bd. VI Taf. 86. Die Geburt Johannis, London. — Taf. 120. Medaille auf Filippo Strozzi.

Makart. Hans Makart, Maler, geb. Salzburg, 29. Mai 1840, gest. Wien, 3. Okt. 1884. — Bd. VIII S. 73. Hans Makarts Atelier.

Manet. Edouard Manet, Maler, geb. Paris, 1833, gest. ebenda, 30. April 1883. — Text Bd. V S. 33 ff. — Bd. II Taf. 31. Im Treibhaus, Berlin. — Bd. V Taf. 71. Chez le père Lathuille, Paris. — Taf. 79. Der Frühling, Paris.

Manozzi. Giov. Manozzi, gen. Giov. da San Giovanni, Maler, geb. San Giovanni di Valdarno, 1590, gest. Florenz, 9. Dez. 1636. — Bd. III Taf 10. Ein Künstlerschmaus, Florenz.

Mantegna. Andrea Mantegna, Maler, geb. Vicenza 1431, gest. Mantua 1506. — Text Bd. II S. 5 ff. — Bd. II Taf. 10. Das Martyrium des hl. Jakobus, Padua. — Taf. 106. Maria mit dem Kinde, Mailand. — Bd. IV Taf. 9. Bildnis des Kardinals Searampo, Berlin. — Taf. 66. Christus als Schmerzensmann, Kopenhagen. — Bd. V Taf. 154. Die Weisheit siegt über die Laster, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 5. Der Triumph des Scipio, London, und die Bronzebüste des Mantegna, Mantua. S. 6. Der hl. Georg, Venedig.

Marées. Hans von Marées, Maler, geb. Koblenz, 24. Dez. 1857, gest. Rom, 5. Juni 1887. — Bd. VII Taf. 52. Der hl. Georg, Berlin.

Marillier. Clément Pierre Marillier, Kupferstecher, geb. Dijon, 1740, gest. Melun, 11. August 1808. — Vgl. Text Bd. X S. 29 ff. — Bd. X Taf. 58. Illustration zu Prévost.

Marinus. Marinus von Roymerswale, Maler, tätig zwischen 1520 und 1560. — Vgl. Text Bd. II S. 34 und Erläuterung zu Bd. II Taf. 58. — Abb. im Text Bd. II S. 33. Der Geldwechsler, Münehen.

Marochetti. Carlo Marochetti, Bildhauer, geb. Turin 1805, gest. Passy bei Paris, 3. Januar 1868. — Bd. II Taf. 24. Das Reiterdenkmal Emanuel Philiberts, Turin.

Masaccio. Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi, gen. Masaccio, Maler, geb. Castello San Giovanni, 21. Dez. 1401, gest. Rom, 1428. — Text Bd. VIII S. 41 ff. — Vergl. Text Bd. IX S. 36. — Bd. IV Taf. 18. Die Schattenheilung, Florenz. — Bd. VIII Taf. 82, 83. Der Zinsgroschen, Florenz. Taf. 84, 85. Die Auferweckung des Königssohnes, Florenz. — Taf. 86. Die Austreibung aus dem Paradies, Florenz. — Abb. im Text Bd. VIII S. 41. Die Anbetung der Könige, Berlin. S. 42. Die Dreieinigkeit, Florenz. S. 43. Ausschnitt aus dem Fresko der Taufe, Florenz. S. 44. Das Martyrium des hl. Petrus und Johannes des Täufers, Berlin.

Mazzoni. Guido Mazzoni, Bildhauer, geb. Modena, um 1450, gest. ebenda, 1518. — Text Bd. X S. 25 ff. — Bd X Taf. 49. Kopf eines Greises, Modena. — Taf. 50. Die Beweinung Christi, Modena. — Abb. im Text Bd. X S. 26. Kopf des Nikodemus, Modena. S. 27. Kopf des Joseph von Arimathia, Modena.

Meister der Pelligrieikapelle. Bildhauer, tätig in Florenz in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. — Abb. im Text Bd. VI S. 11. Madonnenstatuette, London.

Meister der Heiligen Sippe. Maler, tätig in Köln zwischen 1480 und 1510. — Bd. VIII Taf. 78. Der Calvarienberg, Brüssel.

Meister des hl. Bartholomäus. Maler, tätig in Köln um 1490 bis 1510. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VII Taf. 140. Die hl. Agnes, Bartholomäus und Cäcilia, Münehen. — Bd. VIII Taf. 77. Die Kreuzabnahme, Paris.

Meister des Marienlebens. Maler, tätig in Köln um 1460 bis 1480. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VII Taf. 124. Begegnung Mariae und der hl. Elisabeth, München. — Bd. VIII Taf. 76. Die Madonna mit dem hl. Bernard, Köln.

Meister des Todes Mariae. Maler, tätig in Köln und Antwerpen zwischen 1505 und 1525. — Bd. III Taf. 121. Selbstbildnis. — Bd. VI Taf. 146, 147, 148. Flügelaltar, Münehen. — Bd. X Taf. 62. Bildnis einer Frau, Nürnberg. — Taf. 68. Die Anbetung der Könige, Dresden.

Meister „H. W. G." Oberdeutscher Zeichner des XVI. Jahrh. — Abb. im Text Bd. IV S. 21. Landschaft, Holzschnitt.

Meister von Flémalle. Maler, tätig in den südlichen Niederlanden, 1438—1460. — Bd. IV Taf. 148, 149. Zwei Flügel des Werlaltars, Madrid. — Bd. VIII Taf. 147. Bildnis eines Mannes, Berlin.

Meister von Messkirch. Maler, tätig am Oberrhein etwa 1520 bis 1540. — Bd. X Taf. 22. Die von Heiligen umgebene Madonna in der Glorie, Donaueschingen.

Meister von Moulins. Maler, tätig in Frankreich zwischen 1470 und 1500. — Vgl. Text Bd. IX S. 48. — Bd. IV Taf. 41. Der hl. Victor und Donator, Glasgow (auf der Tafel als Werk des „van der Goes" bezeichnet). — Bd. IX Taf. 91. Flügelaltar, Moulins. — Taf. 92. Bildnis des Kardinals Charles de Bourbon, Nürnberg.

Meister von S. Severin. Maler, tätig in Köln zwischen 1490 und 1520. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VIII Taf. 79. Die Anbetung der Könige, Köln.

Meister Wilhelm. Maler, tätig in Köln um 1370. — Vgl. Text Bd. VIII S. 37 f. — Bd. VIII Taf. 74. Madonna mit der Erbsenblüte, Köln. — Abb. im Text Bd. VIII S. 37. Darbringung im Tempel (Flügel vom Clarenaltar), Köln. S. 39. Anbetung der Könige (Flügel vom Clarenaltar), Köln.

Melchers. Gari Melchers, Maler, geb. Detroit, Amerika, 1860. — Bd. III Taf. 151. Die Familie, Berlin.

Memling. Hans Memling, Maler, geb. Mainz, vor 1430 (?), gest. Brügge, 11. Aug. 1495. — Text Bd. VII S. 65 ff. — Vgl. Text Bd. I S. 36. — Bd. I Taf. 50, 51, 52. Flügelaltar, Wien. — Bd. VII Taf. 129. Tafel vom Ursulaschrein, Brügge. — Taf. 130, 131. Diptychon, Brügge. — Taf. 132. Zwei Altarflügel, Paris. — Bd. IX Taf. 10. Jüngste Gericht, Triptychon, Danzig. — Abb. im Text Bd. VII S. 65. Ursulaschrein, Brügge. S. 67. Bathseba, Stuttgart.

Menelaos. Bildhauer aus der Zeit des Augustus. — Bd. III Taf. 92. Gruppe, Rom.

Mengs. Anton Raffael Mengs, Maler, geb. Aussig, 12. März 1718, gest. Rom, 29. Juni 1779. — Vgl. Text Bd. III S. 4. — Abb. im Text Bd. III S. 3. Selbstbildnis, Dresden.

Menzel. Adolf Menzel, Maler, geb. Breslau, 8. Dez. 1815, gest. in Berlin, 9. Febr. 1905. — Text Bd IV S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 28. Flötenkonzert, Berlin. — Taf. 101. Das Eisenwalzwerk, Berlin. — Bd. IV Taf. 7.

Cerele, Worms. — Taf. 127. Umbau des Berliner Museums, Berlin. — Bd. VII Taf. 13. Potsdamer Bahn, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 1. Skizze für ein Serviee, Berlin. S. 2. Aus dem Kinderalbum. Tuschzeichnung, Berlin. S. 3. Bleistiftzeichnung, Berlin. — Vgl. auch die Abb. im Text Bd. II S. 26. — Vgl. Bd. III Taf. 112

Mercié. Antonin Mereié, Bildhauer, geb. Toulouse, 30. Okt. 1845, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 88. Grabdenkmal, Paris.

Merian. Mathäus Merian der Aeltere, Kupfersteeher, geb. Basel, 1593, gest. Schwalbach, 1650. — Vgl. Text Bd. VII S. 7.

Metsu. Gabriel Metsu, Maler, geb. Leiden, etwa 1630, begr. Amsterdam, 24. Okt. 1667. — Bd. IV Taf. 145, 146. Der Briefsehreiber. Die Briefempfängerin, London. — Taf. 85. Das Geschenk des Jägers, Amsterdam. — Bd. VI Taf. 47. Die Musikstunde, London. — Bd. X Taf. 80. Die Spitzenklöpplerin, Dresden. — Taf. 118. Die Milchhändlerin. Dresden.

Metsys. Jan Metsys, Maler, geb. Antwerpen, 1509, gest. ebenda, vor dem 8. Okt. 1575. — Vgl. Text Bd. II S. 34. — Bd. II Taf. 67. Die Geizhälse, Windsor Castle.

Metsys. Quinten Metsys, Maler, geb. Löwen, um 1466, gest. Antwerpen, zwischen dem 23. Juli und 16 Sept. 1530. — Text Bd. V S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. II S. 34. — Bd. II S. 58. Der hl. Hieronymus, Berlin. — Taf. 66. Der Goldwäger, Paris. — Bd. V Taf. 1. Die hl. Magdalena, Antwerpen. — Bd. VI Taf. 35. Joh. Ev. und die hl. Agnes, Berlin. — Bd. VII Taf. 17. Bildnis eines hohen Geistlichen. Wien. — Abb. im Text Bd. II S. 35. Der Anwalt, Dresden. S. 36. Der hl. Hieronymus, Rom. — Bd. V S. 1. Medaille auf Erasmus von Rotterdam. S. 4. Löwener Altar, Brüssel (Ausschnitt).

Meunier. Constantin Meunier, Bildhauer und Maler, geb. Brüssel, 1831, lebt in Brüssel. — Bd. V Taf. 8. Die Industrie, Brüssel. — Taf. 63. Der Puddler, Berlin.

Michelangelo. Michelangelo Buonarroti, Maler und Bildhauer, geb. Caprese bei Arezzo, 6. März 1475, gest. Rom, 18. Febr. 1564. — Text Bd. IV S. 33 ff. — X 69 ff. Vgl. Text Bd. VI S. 28. — Bd. I Taf. 6, 7. Moses Rom. — Taf. 23, 24. Der David, Florenz. — Taf. 87, 88 und Taf. 95, 96, Grabmäler, Florenz. — Taf. 110. Sterbender Sklave, Paris. — Taf. 142. Die Beweinung Christi, Rom. — Bd. III Taf. 48. Die Madonna an der Treppe, Florenz. — Taf. 61 bis 64. Die Decke der Sixtinischen Kapelle, Rom. — Bd. IV Taf. 24. Baechusstatue, Florenz. — Taf. 58. Die hl. Familie, Gemälde, Florenz. — Taf. 64. Der Kentaurenkampf, Marmorrelief, Florenz. — Taf. 67, 68. Das jüngste Gericht, Rom. — Taf. 72. Brutus, Marmorbüste, Florenz. — Bd. VI Taf. 56. Madonnenstatue, Florenz. — Bd. X Taf. 137—139. Moses, Rom. — Abb. im Text Bd. I S. 27. Aktstudie, London. — Bd IV S. 33. Erschaffung Adams, Rom. S. 34. Gruppe aus dem Karton der badenden Soldaten, nach einem Stich. S. 35. Vorhalle der Laurentiana, Florenz. S. 36. Kapitell am Kapitolinischen Museum, Rom. — Bd. VI S. 25. Madonnenrelief, London. — Bd. VIII S. 35. Zeichnung nach Giottos Himmelfahrt des Johannes, Paris.

Michelozzo. Michelozzo Michelozzi, Bildhauer, geb. Florenz, 1396 (?), gest. ebenda, nach 1470. — Vgl. Text Bd. I S. 63 f. und Bd. VI S. 17. — Bd. I Taf. 128. Grabmal Johanns XXIII. (gemeinsame Arbeit mit Donatello), Florenz.

Michetti. Franceseo Paolo Michetti, geb. Tocco di Casauria, 2. Okt. 1851, lebt in Francavilla. — Text Bd. IV S. 29 ff. — Abb. im Text Bd. IV S. 29. Bittgang, Oelstudie.

Mieris. Frans van Mieris, Maler, geb. Leiden, 16. April 1653, gest. ebenda, 12. März 1681. — Bd. II Taf. 100. Der Kavalier bei der Seidenhändlerin, Wien.

Mignard. Pierre Mignard, Maler, geb. Troyes, 17. Nov. 1612, gest. Paris, 30. Mai 1696. — Bd. I Taf. 84. Maria Maneini, Berlin.

Milde. Carl Julius Milde, Maler, geb. Hamburg, 16. Febr. 1803, gest. Lübeck, 20. Nov. 1876. — Bd. VIII Taf. 142. Interieur, Hamburg.

Millais. John Everett Millais, Maler, geb. Southampton, 8. Juni 1829, gest. London, 13. August 1896. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 23. Lorenzo und Isabella, Liverpool.

Millet. Jean-François Millet, Maler, geb. Gruchy bei Cherbourg, 4. Okt. 1814, gest. Barbizon, 20. Juni 1874. — Text Bd. VIII S. 1 ff. — Bd. I Taf. 54. Die Aehrenleserinnen, Paris. — Bd. II Taf. 159. Die Kirche von Gréville, Paris. — Bd. IV Taf. 159. Angelus, Washington. — Bd. VIII Taf. 6. Der Kornschwinger, Paris. — Taf. 7. Die Schafhirtin, Paris. — Taf. 15. Der Tod und der Holzsammler, Kopenhagen. — Abb. im Text Bd. VIII S. 1. Der Hirt, früher Paris.

Mino. Mino da Fiesole, Bildhauer, geb. Poppi, 1431, gest. Florenz, 11. Juli 1484. — Vgl. Text Bd. VI S. 18. — Bd. X S. 67. f. — Bd. IV Taf. 88. Niccolo Strozzi, Berlin. — Bd. X Taf. 133. Bildnis des Bischofs Leonardo Salutati, Fiesole. — Taf. 134. Bildnis des Diotisalvi Neroni, Paris. — Taf. 135, 136. Grabmal des Grafen Hugo, Florenz.

Mittelalterliche Kunst. Text Bd I S. 49 ff. — Bd. III S. 21 ff. — Bd. VII S. 25 ff. — Bd. VIII S. 65 ff. — Bd. I Taf. 102. Kirche und Synagoge, Statuen am Strassburger Münster. — Bd. III Taf. 78. Maria und Elisabeth. Statuen an der Reimser Kathedrale. — Bd. IV Taf. 118, 119. Tod und Krönung Mariae, Reliefs am Strassburger Münster. — Bd. V Taf. 16. Karl IV, Berlin. — Taf. 119. Grabmal des Königs Ordoño II, Leon. — Bd. VI Taf. 103. Römische Marmorbüste, Berlin. — Taf. 136. Törichte Jungfrau mit dem Verführer, Statuen, Strassburg. — Taf. 142. Die Begegnung, Statuen, Chartres. — Taf. 152. Reiterstatue, Bamberg. — Bd. VII Taf. 45. Engel, Reims. — Taf. 53, 54. Westportal, Chartres. — Taf. 55. Tympanon, Paris, Notre Dame. — Taf. 56. Königsstatue, Reims. — Taf. 72. Maria mit Kind, Lübeck — Taf. 88. Zwei Apostel, Paris, Sainte Chapelle. — Bd. VIII Taf. 135. Westportal der Kathedrale zu Reims. — Bd. IX Taf. 32. Elfenbeinstatuette einer Madonna, Franz. Schule, Hamburg. — Abb. im Text Bd. I S. 49. Kreuzgruppe zu Weehselburg. S. 51. Stifterpaar am Dom zu Naumburg. S. 52. Grabmal Heinrichs des Löwen, Braunschweig. — Bd. III S. 21. Selbstbildnis und andere Figuren eines Sehreibers Wandalgarius, S. Gallen. S. 22. Kaiserbildnisse im goldenen Buch von Prüm, Trier. S. 23. Bildnis König Rudolfs von Habsburg, Wien (Kopie) und Büste des Baumeisters Parler, Prag. S. 24. Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, Mainz. — Bd. VII S. 25. Tympanon, Chartres, Westportal. S. 27. St. Firmin, Amiens. S. 28. Tympanon, Moissac. — Bd. VIII S. 65. Madonnenstatue, Paris. S. 66. Heiligenstatue, Paris. S. 67. Josef, Reims. S. 68. Prophet, Amiens.

Montanez. Juan Martinez Montanez, Bildhauer, geb. Alcala el real in der Provinz Granada, 1585, gest. Sevilla, 1649. — Bd. VII Taf. 39. Die Madonna de las Cuevas, Sevilla.

Mor. Antonis Mor, Maler, geb. Utrecht, angebl. 1512, gest. zw. 1576 und 1578. — Bd. III Taf. 129. Königin Mary, Madrid. — Bd. VI Taf. 25. Goldschmied, Haag. — Bd. VIII Taf. 129. Selbstbildnis, Florenz.

Mora. José de Mora, Bildhauer, geb. Malorca, 1638, gest. Granada, 1725. — Bd. V Taf. 120. Der hl. Bruno, Granada.

Moreau. Gustave Moreau, Maler, geb. Paris, 5. April 1826, gest. 19 April 1898. — Bd. IV Taf. 31. Orpheus, Paris. — Bd. VII S. 135. Die Erscheinung, Paris.

Moreau. Jean Michel Moreau, gen. Moreau Le Jeune, Kupferstecher, geb. Paris, 26. März 1741, gest. ebenda, 30. Nov. 1814. Vgl. Text Bd. X S. 29 ff. — Bd. X Taf. 57. Zwei Bilder zu Rousseaus Werken. — Taf. 58. Illustration zu Voltaire. — Taf. 59. Illustration zu Delaborde „Choix de Chansons".

Morelli. Domenico Morelli, Maler, geb. Neapel, 26. Aug. 1826. — Text Bd. II S. 13 ff. — Abb. im Text Bd. II S. 13. Christus in der Wüste.

Moretto. Alessandro Bonvicino, gen. Moretto, Maler, geb. Breseia, um 1489, gest. daselbst, 1555. — Bd. I Taf. 33. Justina, Wien. — Bd. V Taf. 148. Die Madonna von Paitone, Brescia. — Bd. IX Taf. 103. Bildnis eines Fenaroli, London. — Bd. X Taf. 146. Christus und die Samariterin, London.

Moroni. Giovanni Battista Moroni, Maler, geb. Bondo bei Bergamo, um 1525, gest. Bergamo, 5. Febr. 1578. — Bd. I Taf. 105. Schneider, London. — Bd. II Taf. 17. Pantera (?), Florenz. — Bd. IV Taf. 137. Weibliches Bildnis, London.

Morris. William Morris, geb. Walthamstow, Essex, 24. März 1834, gest. London, 3. Okt. 1896. — Text Bd. III S. 29 ff. — Bd. III Taf. 58. Der Stern von Bethlehem, Oxford. — Taf. 59. Titelseiten des Werkes „News from nowhere".

Motonobu. Kano Motonobu, jap. Maler der Kanoschule, geb. Kioto um 1475, gest. ebenda, 1559. — Bd. VII Taf. 114. Wasserfall. (Vgl. Text S. 59.)

Murillo. Bartolomé Estéban Murillo, Maler, geb. Sevilla, Ende 1617, gest. daselbst, 3. April 1682. — Text Bd. X S. 49 ff. — Bd. II Taf. 36, 37. Die unbefleckte Empfängnis, Madrid. — Bd. III Taf. 109. Rastende Knaben, München. — Bd. VI Taf. 2, 3. Eleasar und Rebekka, Madrid. — Bd. X Taf. 97. Die unbefleckte Empfängnis, St. Petersburg. — Taf. 98. Die Engelküehe, Paris. — Taf. 99. Isaak segnet Jakob, St. Petersburg. — Taf. 100. Der hl. Antonius von Padua, Berlin. — Taf. 101. Die hl. Familie mit dem Vögelein, Madrid. — Taf. 102. Die hl. Jungfrau mit dem Kind, Rom. — Taf. 103. Die Melonenesser, München. — Taf. 104. Die Geldzählerin, München.

Myron, atheniseher Bildhauer, um 450 v. Chr. — Bd. III Taf. 46. Marsyas, Rom.

Nagataka. Tosa Nagataka, jap. Maler. Tosaschule. Zweite Hälfte des XIII. Jahrh. — Bd. VII Taf. 113. Makimono, Einfangen eines Pferdes.

Neer. Aart van der Neer, Maler, geb. Amsterdam, 1603, gest. ebenda, 9. Nov. 1677. — Bd. II Taf. 27. Winterlandschaft, Amsterdam.

Netscher. Caspar Netscher, Maler, geb. Heidelberg, 1639, gest. Haag, 15. Jan. 1684. — Bd. VI Taf. 155. Der Briefsehreiber, Dresden.

Neufchatel. Nieolas Neufchatel, Maler, geb. Grafschaft Bergen im Hennegau, um 1520, gest. Nürnberg, nach 1590. — Bd. IX Taf. 143. Bildnis eines Mannes, Münehen.

Niccolo da Arezzo, Bildhauer, 1388—1421. — Abb. im Text Bd. X S. 45. Detail vom Nordportal des Domes, Florenz.
Nielsen. Ejnar Nielsen, Maler, geb. Kopenhagen, lebt in Silkeborg in Dänemark. — Bd. X Taf. 88. Doppelbildnis.
Ninsei. Nonomura Ninsei, jap. Töpfer, geb. in der Provinz Tamba, gest. Kioto, zwisch. 1658 u. 1660. — Bd. VII Taf. 8. Koro (Räuchergefäss) in Gestalt einer Dichterin, Hamburg.

Ohnmacht. Landolin Ohnmacht, Bildhauer, geb. Dunningen, 6. Nov. 1760, gest. Strassburg, 31. März 1834. — Bd. VII Taf. 136. Grabrelief, Hamburg.
Okio. Marujama Okio, jap. Maler, geb. Anatamura, 1733, gest. Kioto, 1795. — Abb. im Text Bd. VII S. 57. Der Hodsugawafluss, Kioto (vgl. Text S. 59).
Ostade. Adriaen van Ostade, Maler, geb. Haarlem, 10. Dez. 1610, begr. ebenda. 2. Mai 1685. — Bd. IV Taf. 117. Der Maler, Dresden. — Bd. V Taf. 83. Der Spielmann, Haag. — Bd. VIII Taf. 29. Die Bauernfamilie, London. — Bd. X Taf. 110. Der Stammtisch in der Dorfschenke, Dresden. — Abb. im Text Bd. V S. 41. Das Fest unter dem grossen Baum, Radierung.
Ostade. Isack van Ostade, Maler, geb. Haarlem, 3. Juni 1621, begr. ebenda, 16. Okt 1649. — Bd. V Taf. 12. Die Dorfschenke, St. Petersburg.
Ouwater. Albert van Ouwater, Maler, tätig in Haarlem, etwa 1436—1460. — Vgl. Text Bd. I S. 36. — Bd. I Taf. 59. Auferweckung des Lazarus, Berlin.
Overbeck. Friedrich Overbeek, Maler, geb. Lübeek, 3. Juli 1789, gest. Rom, 12. Nov. 1869. — Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. II Taf. 109. Verkaufung Josephs, Berlin (Casa Bartholdy). — Taf. 110. Die mageren Jahre, Berlin (Casa Bartholdy).

Pacher. Michael Pacher, Maler, geb. Bruneck, um 1440, gest. 1498. — Bd. X Taf. 52. Nicolaus von Cusa, einen Kranken heilend, Augsburg.
Palma. Giacomo Palma il Veechio, Maler, geb. Serinalta bei Bergamo, um 1480, gest. Venedig, 1528. — Vgl. Text Bd. VII S. 14 f. — Bd. I Taf. 99. Jakob und Rahel, Dresden. — Bd. II Taf. 57. Die heilige Barbara, Venedig. — Bd. IV Taf. 129. Weibl. Bildnis, Paris. — Bd. V Taf. 142. Die drei Schwestern, Dresden.
Paris. Domenieo di Paris, Bildhauer, tätig zu Ferrara um 1467. — Bd. VI Taf. 104. Madonna, Berlin.
Parmeggianino. Francesco Mazzola, gen. il Parmeggianino, Maler, geb. Parma, 11. Jan. 1504, gest. August 1540. — Bd. V Taf. 25. Weibl. Bildnis, Neapel.
Pasti. Matteo de' Pasti, Medailleur, geb. Verona, tätig hier und in Rimini zw. 1440 und 1463. — Vgl. Text Bd. VI S. 59. — Bd. VI Taf. 119. Medaille auf Isotta da Rimini. — Abb. im Text Bd. VI S. 58. Medaille auf Alberti.
Patinir. Joachim de Patinir, Maler, geb. Dinant, etwa 1480, gest. Antwerpen, 1524. — Vgl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. III Taf. 148. Landschaft, Berlin.
Pencz. Georg Pencz, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1500 (?), gest. Leipzig, 11. Okt. 1550. — Bd. IX Taf. 50. Bildnis des Malers Erhard Schwetzer.
Perugino. Pietro Perugino, Maler, geb. Città della Pieve, 1446, gest. Castello di Fontignano, 1524. — Bd. III Taf. 35, 36. Die Schlüsselübergabe, Rom. — Bd. V Taf. 155. Kampf der Liebe und Keuschheit, Paris. — Bd. VI Taf. 68. Madonna, Cremona. — Taf. 78. Die Anbetung, Rom.
Pettenkofen. August von Pettenkofen, Maler, geb. Wien, 10. Mai 1821, gest. ebenda, 31. März 1889. — Bd. II Taf. 70. Rastende Zigeuner, Berlin.
Piazetta. Giov. Batt. Piazetta, Maler, geb. Pietrarossa im Trevisanischen, 13. Febr 1682, gest. Venedig, 24. April 1754. — Vgl. Text Bd. III S. 26. — Bd. III Taf. 51. Fahnenträger, Dresden.
Pigalle. Jean-Baptiste Pigalle, Bildhauer, geb. Paris, 26. Jan. 1714, gest. ebenda, 20. August 1785. — Bd. V Taf. 159. Das Kind mit dem Käfig, Paris.
Pilgram. Anton Pilgram, Bildhauer, arbeitet um 1500 in Brünn und Wien. — Bd. IV Taf. 112. Selbstbildnis, Steinrelief, Wien.
Pilon. Germain Pilon, Bildhauer, geb. Loué, um 1535, lebte in Paris, gest. 1590. — Vgl. Text Bd. III S. 64. — Bd. III Taf. 127. Die drei Grazien, Paris.
Pinturicchio. Bernardino Pinturiechio, Maler, geb. Perugia, 1454, gest. Siena, 11. Dez. 1513. — Vgl. Text Bd. V S. 21 ff. — Bd. IV Taf. 50. Penelope, London. — Bd. V Taf. 42, 43. Disputation der heil. Katharina, Rom. — Taf. 44. Susanna, Rom. — Abb. im Text Bd. V S. 21. Bildnis des Papstes Alexander VI (Stuck), Rom. S. 23. Innenansicht der Sala dei Santi, Rom. S. 24. Ausschnitt aus der Disputation der hl. Katharina, Rom.
Piombo. Sebastiano del Piombo, Maler, geb. Venedig, um 1485, gest. Rom, 21. Juni 1547. — Text Bd. V S. 37 ff. — Bd. IV Taf. 157. Junge Römerin, Berlin. — Bd. V Taf. 68. Der Violinspieler, Paris. — Taf. 73. Die sog. Fornarina, Florenz. — Taf. 74, 75. Der hl. Chrysostomus, Venedig. — Bd. VIII Taf. 132. Erweckung des Lazarus, London. — Bd. IX Taf. 25. Andrea Doria, Rom. — Abb. im Text Bd. V S. 37. Die hl. Familie, London. S. 38. Carondelet, Samml. des Duke of Grafton, und Pietà, Viterbo. S. 39. Kardinal Pucci, Wien. S. 40. Madonna, Neapel
Pisano. Andrea Pisano, Bildhauer, geb. Pontedera, 1273, gest. Orvieto (?), 1348. — Text Bd. VIII S. 29 ff. — Bd. VIII Taf. 58, 59. Bronzetür, Florenz. — Taf. 60. Sechs Reliefs von der Bronzetür, Florenz. — Taf. 61. Die hl. Reparata (Marmorfigur), Florenz. — Abb. im Text Bd. VIII S. 31. Die Geburt Johannis (Relief von der Bronzetür), Florenz. — Bd. X. S. 46. Allegorisches Relief, Florenz.
Pisano. Giovanni Pisano, naehweisbar tätig (vornehmlich in Pisa und Pistoja) 1266—1313. — Text Bd. II S. 57 ff. — Vgl. Text Bd. VIII S. 29 f. — Bd. II Taf. 117. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pistoja. — Taf. 126, 127. Kanzel, Pistoja. — Bd. VIII Taf. 152. Zwei Sybillen, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 57. Sybillenstatue vom Dom zu Siena und Teile der Kanzel zu Pistoja. S. 59. Holzkruzifix zu Pistoja. — Bd. VIII S. 30. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pisa.
Pisano. Niecolo Pisano, 2. Hälfte des 13. Jahrh., tätig vornehmlich in Pisa, Siena, Perugia. — Text Bd. II S. 57 ff. — Bd. II Taf. 116. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pisa.
Pisano. Vittore Pisano, gen. Pisanello, Maler und Bildhauer, geb. S. Vigilio am Gardasee, um 1380, gest. Rom (?), März 1451. — Text Bd. VI S. 21 ff.; vgl. S. 58. — Bd. III Taf. 124. S. Eustachius, London. — Bd. IV Taf. 105. Bildnis einer Estensischen Prinzessin, Paris. — Bd. VI Taf. 41. Lionello d'Este, Bergamo. — Taf. 55. Die Verkündigung, Verona. — Taf. 91. Antonius und Georg, London. — Taf. 118. Medaillen auf Domenieo Malatesta, Lionello d'Este, Cecilia Gonzaga. — Abb. im Text Bd. V S. 7. S. Georg, Verona. — Bd. VI S 21. S. Michael, Verona. S. 57. Medaille auf Alphons von Neapel.
Pollaiuolo. Antonio Pollainolo, Bildhauer, geb. Florenz, 1429, gest. Rom 1498. — Bd. X Taf. 91. David, Neapel. — Taf. 93. Herkules und Antaeus, Florenz.
Pollaiuolo. Piero Pallainolo, geb. Florenz, 1443, gest. vermutlich Rom, vor 1496. — Bd. III Taf. 137. David, Berlin. — Bd. IX Taf. 77. Raffael und Tobias, Turin.
Polyeuctes. Athenischer Bildhauer des 3. Jahrh. v. Chr. — Bd III Taf. 136. Sophokles, Rom
Polyklet. Bildhauer aus Sikyon, bis etwa 400 v. Chr. — Text Bd. V S. 69 ff. — Bd. II Taf. 124. Doryphoros, Neapel (Kopie nach Polyklet). — Taf. 133. Diadumenos aus Vaison, London (Kopie nach Polyklet). — Vgl. auch Bd. III Taf. 157. Amazone, Berlin. — Abb. im Text Bd. V S. 69. Kopie nach dem Kopf des Doryphoros, Neapel. — Vgl. auch die Abb. Bd. V S. 72. Münzbilder nach der Hera.
Pontormo. Jacopo Carueci, gen. Pontormo, Maler, geb. Pontormo bei Empoli, 25. oder 26. Mai 1494, begr. Florenz, 2. Jan. 1575. — Vgl. Text Bd. VI S. 67. — Bd VI Taf. 131. Vornehme Dame, Frankfurt a. M. — Abb. im Text Bd. VI S. 66. Kardinal Cervini, Rom. S. 68. Studie, Florenz.
Porta. Giacomo della Porta, Bildhauer, geb. Mailand, 1539, gest. Rom, 1604. — Vgl. Text Bd. III S. 34. — Bd. III Taf. 70. Fontana delle Tartarughe, Rom. — Abb. im Text Bd. III S. 33. Brunnen in Frascati.
Potter. Paulus Potter, Maler, geb. Enkhuyzen, 20. Nov. 1625, begr. Amsterdam, 17. Jan. 1654. — Vgl. Text Bd. IV S. 48. — Bd. II Taf. 123. Die Weide, Paris. — Bd. VI Taf. 12. Der Stier, Haag. — Taf. 13. Die Kuh, Haag. — Taf. 45. Der Wolfshund, Petersburg. — Bd. VIII Taf. 127. Auf der Weide, Kassel.
Poussin. Gaspar Dughet, gen. Poussin, Maler, geb. Rom, 1613, gest. ebenda, 25. Mai 1675. — Bd. IX Taf. 124. Römische Landschaft, Rom.
Poussin. Nicolas Poussin, Maler, geb. Villers in der Normandie, Juni 1594, gest. Rom, 19. Nov. 1665. — Bd. I Taf. 20. Landschaft mit dem hl. Matthaeus, Berlin. — Bd. III Taf. 90. Baechische Szene, Kassel. — Bd. VI Taf. 140. Der Winter, Paris.
Praxiteles. Athenischer Bildhauer, um 350 v. Chr. — Text Bd. IX S. 41 ff. — Bd. I Taf. 157. Hermes, Marmorstatue, Olympia. — Bd. V Taf. 60. Musenrelief von Mantinea, Athen. — Bd. IX Taf. 81. Kopf von der Statue des Hermes, Olympia. — Taf. 82. Apollo Sauroktonos (Kopie), Rom. — Taf. 83. Satyr (Kopie), Rom. — Taf. 84. Knidische Aphrodite (Kopie), Rom. — Taf. 85. Kopf der knidischen Aphrodite (Kopie), Berlin. — Abb. im Text Bd. IX S. 41. Wettstreit des Apollo und Marsyas und die Musen. (Relief), Athen.
Preller. Friedrich Preller, Maler, geb. Eisenach, 25. April 1804, gest. Weimar, 23. April 1878. — Vgl. Text Bd. II S. 7. — Bd. II Taf. 55. Die Genossen des Odysseus und die heiligen Rinder, Weimar.
Previtali. Andrea Previtali, Maler, tätig 1502—1525 in Venedig und Bergamo, gest. in Bergamo, angeblich 7. Nov. 1528. — Bd. III Taf. 83. Christus am Kreuz, Venedig.
Prud'hon. Pierre-Paul Prud'hon, Maler, geb. Cluny, 4. April 1758, gest. Paris, 16. Febr. 1823. — Bd. III Taf. 79. Allegorie auf die Gerechtigkeit, Paris.

Puvis. Pierre Puvis de Chavannes, Maler, geb. Lyon, 14. Dez. 1824, gest. Paris, 24. Okt. 1898. — Text Bd. I S. 3 f. — Bd. I Taf. 62. Hl. Genovefa, Paris. — Abb. im Text Bd. III S. 9. „Inter artes et naturam", Ronen. S. 41. Christl. Inspiration, Lyon.

Quercia. Jacopo della Quercia, Bildhauer, geb. vermutlich zu Quercia Grossa bei Siena, um 1374, gest. Siena, 20. Okt. 1438. Text Bd. IV S. 65 ff. — Bd. IV Taf. 133. Grabdenkmal der Ilaria, Lucca. — Taf. 134, 135. Das Hauptportal der Kirche San Petronio, Bologna. — Taf. 142. Relief der Sapienta, Siena. — Taf. 143. Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben, Bologna. — Bd. VII Taf. 78, 79. Taufbrunnen, Siena. — Abb. im Text Bd. IV S. 65. Die Fonte Gaia, Siena.

Raffael. Raffaelo Santi, Maler, geb. Urbino, 28. März 1483, gest. Rom, 6. April 1520. — Text Bd. I S. 69 f., Bd. II S. 45 ff., Bd. III S. 69 ff., Bd. VIII S. 49 ff.; vgl. auch Bd. I S. 2. — Bd. I Taf. 14. Madonna della Sedia, Florenz. — Taf. 17. Madonna del Cardellino, Florenz. — Taf. 75, 76. Die Sixtinische Madonna, Dresden. — Taf. 98. Madonna del Granduca, Florenz. — Taf. 113. Die hl. Caecilie, Bologna. — Taf. 146, 147. Madonna di Foligno, Rom. — Taf. 155. Madonna aus dem Hause Alba, St. Petersburg. — Bd. II Taf. 25. Julius II., Florenz. — Taf. 65. Castiglione, Paris. — Taf. 73. Leo X., Florenz. — Taf. 81. La Velata, Florenz. — Taf. 90. Inghirami, Florenz. — Taf. 91. Navagero und Beazzano, Rom. — Taf. 118, 119. Die Madonna mit dem Fisch, Madrid. — Bd. III, Taf. 85, 86. Die Disputa, Rom. — Taf. 87, 88. Die Schule von Athen, Rom. — Taf. 107, 108. Der Parnass, Rom. — Taf. 116, 117. Die Vertreibung des Heliodor, Rom. — Taf. 130, 131. Die Messe von Bolsena, Rom. — Taf. 132, 133. Die Befreiung Petri, Rom. — Taf. 138, 139. Der Borgobrand, Rom. — Bd. V Taf. 2, 3. Die Verklärung Christi, Rom. — Taf. 69. Die Vermählung Mariä, Mailand. — Taf. 105. Kardinal Francesco Alidosi, Madrid. — Bd. VII Taf. 4, 5. Der wunderbare Fischzug, London. — Taf. 153, 154. Weide meine Lämmer, London. — Taf. 155, 156. Die Blendung des Elymas, London. — Taf. 157, 158. Paulus in Lystra, London. — Taf. 159, 160. Paulus in Athen, London. — Bd. VIII Taf. 97. Der Traum des Ritters, Oelbild und Silberstiftzeichnung, London. — Taf. 98. Der hl. Georg mit dem Schwert (Oelbild), Paris. — Taf. 99. Der hl. Georg mit dem Schwert (Federzeichnung), Florenz. — Taf. 100. Die hl. Katharina (Oelbild), London. — Taf. 101. Die hl. Katharina (Karton in Kohle), Paris. — Taf. 102. Madonnenentwürfe (Rötel- und Federzeichnung), Lille. — Taf. 103. Apollo, Studie zum Parnass (Federzeichnung), Lille. — Taf. 104. Kampfszene (Entwurf in Rötel), Oxford. — Taf. 116, 117. Galathea, Rom. — Taf. 153—160. Das Märchen von Amor und Psyche, Farnesinafresken, Rom. — Bd. IX Taf. 49. Männliches Bildnis, Budapest. — Taf. 145–159. Die Loggien, Rom. — Taf. 160. Putto, Freskenfragment, Rom. — Bd. X Taf. 2—3. Die Grablegung, Rom. — Abb. im Text Bd. I S. 1. Madonnenstudie, Lille. S. 69, 70, 71, 72. Madonnenstudien in Oxford, Wien, Lille. — Bd. II S. 45. Agnolo und Maddalena Doni, Florenz. S. 46. Selbstporträt, Florenz. S. 52. Hochzeit des Alexander (nach Raffael), Rom. — Bd. III S. 69. Die Gerechtigkeit, Rom. S. 71. Uebergabe der Decretalen, Rom. S. 72. Ausschnitt aus der Disputa. — Bd. VIII S. 50. Altarentwurf, die Madonna mit dem hl. Nikolaus von Tolentino, Frankfurt a. M. S. 51. Entwurf zur Madonna Esterhazy in Pest, Florenz. S. 52. Skizzen zur „Madonna im Grünen" in Wien, Wien.

Rauch. Christian Rauch, Bildhauer, geb. Arolsen, 2. Jan. 1777, gest. Berlin, 5. Dez. 1857. — Text Bd. I S. 53 ff. — Bd. I Taf. 111, 112. Das Denkmal Friedrichs des Grossen, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 53. Statue der Königin Luise, Charlottenburg. S. 54. Viktoria, Walhalla bei Regensburg.

Regnault. Henri Regnault, Maler, geb. Paris, 30. Okt. 1843, gefallen bei Buzenval vor Paris, 19. Jan. 1871. — Bd. II Taf. 15. Bildnis des Generals Juan Prim, Paris.

Rembrandt. Rembrandt Harmensz van Rijn, Maler, geb. Leiden, 15. Juni 1606, begr. Amsterdam, 8. Okt. 1669. — Text Bd. IX S. 61 ff.; S. 65 ff.; S. 69 ff. — Bd. I Taf. 10. Paulus, Stuttgart. — Taf. 77. Familienbild, Braunschweig. — Taf. 145. Saskia, Kassel. — Bd. II Taf. 44, 45. Die Staalmeesters, Amsterdam. — Taf. 105. Selbstbildnis, Haag. — Bd. III Taf. 29. Der Raub des Ganymed, Dresden. — Taf. 99. Der Künstler und seine Gattin, Dresden. — Taf. 114. Hendrickje Stoffels, Berlin. — Taf. 150. Lesender Jüngling, Wien. — Bd. IV Taf. 19, 20. Die Nachtwache, Amsterdam. — Taf. 59, 60. Die sogen. Judenbraut, Amsterdam. — Taf. 108. Die Ruine, Kassel. — Taf. 115. Des Künstlers Bruder im Helm, Berlin. — Taf. 132. Polnischer Reiter, Dzikow. — Bd. V Taf. 18. Winterlandschaft, Kassel. — Taf. 29. Die Holzhackerfamilie, Paris. — Taf. 54, 55. Anatomie, Haag. — Taf. 66, 67. David vor Saul, Haag. — Bd. VI Taf. 1. Witwe Bas, Amsterdam. — Taf. 20. Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung. — Taf. 80. Christus als Gärtner, London. — Taf. 99. Mädchen, Dulwich. — Bd. VII Taf. 37. Jakob seine Enkel segnend, Kassel. — Taf. 103. Bildnis des Titus, Paris. — Bd. VIII Taf. 2. Der Evangelist Matthäus, Paris. — Taf. 22. Der Schiffsbaumeister und seine Frau, London. — Taf. 49. Christus zu Emmaus, Paris. — Taf. 50. Die Frau im Bade, Paris. — Taf. 65. Bildnis der Hendrikje Stoffels, Paris. — Bd. IX Taf. 121. Die Dame mit dem Fächer, London. — Taf. 122. Nikolas Brnyningh, Kassel. — Taf. 123. Der verlorene Sohn, St. Petersburg. — Taf. 129. Die Darstellung Jesu, Haag. — Taf. 130. Das Opfer des Manoah, Dresden. — Taf. 131. Alte Frau, St. Petersburg. — Taf. 132. Der sogen. Architekt, Kassel. — Taf. 137. Junges Dienstmädchen, St. Petersburg. — Taf. 138. Susanna, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 26. Landschaftsstudie, Wien. — Bd. IX S. 162. Selbstbildnis, Radierung (Bartsch 22). S. 165. Geldwäger, Berlin. S. 166. Philosoph, Louvre. S. 167. Noli me Tangere, Braunschweig. S. 170. Die Eintracht des Landes, Rotterdam. S. 171. Selbstbildnis, Paris.

Reni. Gnido Reni, Maler, geb. Calvenzano bei Bologna, 4. Nov. 1575, gest. Bologna, 18. Aug. 1642. — Bd. I Taf. 42, 43. Aurora, Rom.

Rethel. Alfred Rethel, Maler, geb. Diepenbend bei Aachen, 15. Mai 1816, gest. Düsseldorf, 1. Dez. 1859. — Text Bd. II S. 9 ff. — Bd. I Taf. 86. Die Zerstörung der Irmensäule (Entwurf zu einem Freskogemälde), Düsseldorf. — Bd. II Taf. 22. Die Gerechtigkeit (Zeichnung), Düsseldorf. — Taf. 23. Gebet vor der Schlacht bei Sempach (Zeichnung), Düsseldorf. — Bd. VIII Taf. 141. Karl der Grosse, Studie, Dresden. — Abb. im Text Bd. II S. 9. Aus „Auch ein Totentanz".

Reynolds. Joshua Reynolds, Maler, geb. Plymton, 16. Juli 1723, gest. London, 23. Febr. 1792. — Text Bd. VI S. 29 ff. — Bd. IV Taf. 51. Mrs. Siddons, Dulwich. — Bd. V Taf. 104. Sophie Mathilde, Herz. von Gloucester, als Kind, Windsor. — Taf. 124. Isabella Gordon, London. — Bd. VI Taf. 57. Gräfin Albemarle, London. — Taf. 58. Selbstbildnis, London. — Taf. 59. Lady Cockburn, London. — Taf. 60. Doppelbildnis, London.

Ribera. Giuseppe Ribera, gen. Lo Spagnoletto, Maler, geb. Jativa, jetzt San Felipe, 12. Jan. 1588, gest. Neapel 1656. — Text Bd. VIII S. 53 ff. — Bd. VIII Taf. 105. Die hl. Maria Magdalena, Dresden. — Taf. 106. Der Klumpfuss, Paris. — Taf. 107. Die Anbetung der Hirten, Paris. — Bd. X Taf. 145. Diogenes, Dresden. — Abb. im Text Bd. VIII S. 54. Der Dichter, Radierung.

Richter. Ludwig Richter, Maler, geb. Dresden, 28. Sept. 1803, gest. Loschwitz, 19. Juni 1884. — Text Bd. II S. 61 ff. — Bd. II Taf. 128. Die Ueberfahrt am Schreckenstein, Dresden. — Bd. VII Taf. 64. Der Brautzug, Dresden. — Abb. im Text Bd. II S. 61. Vaterfreuden (Zeichnung), Dresden. S. 62 und 63. Studien zur Ueberfahrt, Dresden.

Riemenschneider. Tilman Riemenschneider, Bildhauer, geb. Osterode, 1468, gest. Würzburg, 1531. — Text Bd. VI S. 49 ff. — Bd. VI Taf. 100. Die Begegnung, Creglingen. — Taf. 112. Markus und Johannes, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 49. Der hl. Blutaltar, Rothenburg.

Rigaud. Hyacinthe Rigaud, Maler, geb. Perpignan, 18. Juli 1659, gest. Paris, 29. Dezember 1743. — Bd. IX Taf. 27. Ludwig XIV, Paris.

Robbia. Andrea della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 28. Okt. 1435, gest. ebenda, 4. Aug. 1525. — Vgl. Text Bd. VI S. 19 f. — Bd. III Taf. 159, 160. Die Verkündigung, Florenz. — Bd. V Taf. 32. Wickelkind, Florenz. — Bd. VI Taf. 39. Madonnenrelief, London. — Bd. IX Taf. 128. Die Verkündigung, La Verna. — Abb. im Text Bd. IX S. 40. Giovannino (Büste), Krefeld.

Robbia. Giovanni della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 8. Mai 1467, gest. ebenda, 1529. — Bd. V Taf. 19, 20. Werke der Barmherzigkeit, Pistoja. — Taf. 21. Spes u. Justitia, Pistoja. — Bd. VIII Taf. 112. Tabernakel, Florenz.

Robbia. Luca della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 1399 oder 1400, gest. ebenda, 20. Febr. 1482. — Text Bd. II S. 69 ff. — Bd. VI S. 9 ff. — Bd. I Taf. 159, 160. Reliefs mit tanzenden und musizierenden Kindern, Florenz. — Bd. II Taf. 30. Die Heimsuchung (Gruppe), Pistoja. — Taf. 137. Knabenbüste, Florenz. — Taf. 138. Jünglingsbüste, Berlin. — Taf. 149. Grabmal des Bischofs Federighi, Florenz. — Bd. IV Taf. 69. Bronzetür zur Sagrestia nuova, Florenz. — Bd. VI Taf. 8. Madonnenrelief, Berlin. — Taf. 24. Madonnenrelief, Florenz. — Bd. VIII Taf. 8. Madonnenrelief, Florenz. — Bd. IX Taf. 93. Die Evangelisten Marcus und Matthäus (Reliefs), Florenz. — Taf. 94. Die Evangelisten Lucas und Johannes (Reliefs), Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 69. Leuchtertragende Chorknaben, Florenz. S. 71. Büste eines Jünglings, Berlin. S. 72. Mädchenbüste, Florenz. — Bd. VI S. 12. Madonnenrelief, New-York.

Rodin. Auguste Rodin, Bildhauer, geb. Paris, 1840, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 48. Büste des Bildhauers Dalou, Berlin.

Roland. Philippe Laurent Roland, Bildhauer, geb. bei Lille,

13. Aug. 1746, gest. Paris, 11. Juli 1816. — Bd. III Taf. 40. Der Bildhauer Pajou, Paris.

Romano. Giulio Pippi, gen. Romano, Maler, geb. Rom, 1492, gest. Mantua, 1. Nov. 1546. — Bd. V Taf. 146, 147. Ein Götterfest, Mantua.

Rossellino. Antonio Rossellino, geb. Florenz, 1427, gest. ebenda, um 1478. — Vgl. Text Bd. I S. 64. — Bd. VI S. 18. — Bd. X S. 65—67. — Bd. I Taf. 135, 136. Grabmal des Kardinals von Portugal, Florenz. — Taf. 150. Christusknabe, Marmorbüste, Berlin. — Bd. VI Taf. 40. Madonnenrelief, Berlin. — Bd. VII Taf. 46. Porträtbüste, Berlin. — Bd. X Taf. 129. Der Arzt Giovanni Antonii di San Miniato, London. — Taf. 130. S. Sebastian, Empoli. — Taf. 131. Madonnenrelief, Wien. — Taf 132. Die Anbetung der Hirten, Neapel. — Abb. im Text Bd. X S. 66. Grabmal der Beato Marcolino, Forli.

Rossellino. Bernardo Rossellino, Bildhauer, geb. Florenz, 1409, gest. ebenda, 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 64. — Bd. I Taf. 119, 120. Grabmal des Leonardo Bruni, Florenz. — Bd. VIII Taf. 136. Verkündigungsrelief, Arezzo. — Abb. im Text Bd. IX S. 38. Giovannino (Büste), Florenz.

Rossetti. Dante Gabriel Rossetti, Maler, geb. London, 12. Mai 1828, gest. Birchington, 9. April 1882. — Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 7. Ecce ancilla domini, London. — Bd. IV Taf. 87. Rosa Triplex, London. — Abb. im Text Bd. III S. 16. Beata Beatrix, London.

Rottmann. Carl Rottmann, Maler, geb. bei Heidelberg, 11. Jan. 1798, gest. München, 6./7. Juli 1850. — Vgl. Text Bd. VII S. 7. — Bd. VII Taf. 11. Cefalù, Köln.

Rousseau. Théodore Rousseau, Maler, geb. Paris, 15. April 1812, gest. Barbizon, 22. Dez. 1867. — Bd. III Taf. 143. Am Walde von Fontainebleau, Paris.

Rubens. Peter Paul Rubens, Maler, geb. Siegen, 28. Juni 1577, gest. Antwerpen, 30. Mai 1640. — Text Bd. III S. 57 ff. — Bd I Taf. 25. Die Söhne des Meisters, Wien. — Taf. 57. Selbstbildnis, Windsor. — Taf. 58 Helene Fourment, Windsor. — Taf. 89. Madonna, Paris. — Bd. II Taf. 75, 76. Die Kreuzabnahme, Antwerpen. — Bd. III Taf. 27, 28. Der Ildefonsoaltar, Wien. — Taf. 97. Der Künstler und seine erste Gattin, Münehen. — Taf. 113. Helene Fourment, Petersburg. — Taf. 122. Christus bei Simon, Petersburg. — Taf. 123. Löwenjagd, Münehen. — Bd. IV Taf. 10. Liebesgarten, Madrid. — Taf. 53. Landschaft, Wien. — Taf. 90. Ebene bei Sonnenaufgang, Berlin. — Taf. 91. Landschaft, Berlin. — Bd. V Taf. 49. Maria von Medici, Madrid. — Bd VII Taf. 1. Bildnis eines jungen Mädchens (Chapeau de Paille), London. — Taf. 71. Landschaft mit Bäuerinnen, Wien. — Taf. 116. Bildnis eines Knaben, Wien. — Taf. 148. Landschaft mit Landleuten, Florenz. — Bd. VIII Taf. 81. Die zweite Gattin des Meisters mit ihren beiden Kindern, Paris. — Taf. 145. Isabella Brant, Berlin. — Bd. IX Taf. 34. Helene Fourment, München. — Taf. 35. Madonnenbild von Engeln umgeben, München. — Taf. 135. Romulus und Remus, Rom. — Abb. im Text Bd. III S. 57. Früchtekranz, München. S. 60. Erzherzog Albert und Infantin Isabella, Brüssel.

Rude. François Rude, Bildhauer, geb. Dijon, 4. Jan. 1784, gest. Paris, 3. Nov. 1855. — Text Bd. VI S. 13 ff. — Bd. III Taf. 152. Fischerknabe, Paris. — Bd. VI Taf. 30. Der Ausmarsch, Paris.

Ruisdael. Jaeob van Ruisdael, Maler, geb. Haarlem, um 1628, begraben daselbst, 14. März 1682. — Text Bd. I S. 17 ff. Vgl. Text Bd. IV S. 46 ff. — Bd. I Taf. 35. Der Judenkirchhof, Dresden. — Bd. III Taf. 66. Rheinlandschaft, Amsterdam. — Bd. IV Taf. 15. Ansicht von Katwijk, Glasgow. — Taf. 123. Sehloss Bentheim, Dresden. — Bd. VI Taf. 79. Der Strand bei Scheveningen, London. — Bd. VII Taf. 51. Der Eichenwald, Berlin. — Taf. 119. Bewegte See, Brüssel. — Abb. im Text Bd. IV S. 47. Landschaftszeichn., Berlin.

Runge. Philipp Otto Runge, Maler, geb. Wolgast, 23. Juli 1777, gest. Hamburg, 2. Dez. 1810. — Vgl. Text Bd. X S. 13 f. — S. 42 f.

Rustici. Giovanni Francesco Rustici, Bildhauer, geb. Florenz, 13. Nov. 1474, gest. Tours, 1554. — Bd. VIII Taf. 36. Die Predigt Johannis des Täufers (Bronzegruppe), Florenz.

Sacchi. Andrea Sacchi, Maler, geb. Nettuno bei Rom, Februar 1598, gest. Rom, Juni 1661. — Bd. IX Taf. 104. Der hl. Romuald, Rom.

Salvi. Niccolo Salvi, Baumeister, geb. Rom, 1699, gest. ebenda, 1751. — Bd. III Taf. 15, 16. Die Fontana Trevi, Rom (vgl. Text Bd. III S. 36).

Sansovino. Andrea Contucci del Monte Sansovino, gen. Andrea Sansovino, Bildhauer, geb. Monte Sansovino, 1460, gest. 1529. — Vgl. Text Bd. VI S. 26. — Abb. im Text Bd. VI S. 26. Maria und Anna, Rom.

Sansovino. Jacopo Tatti, gen. Sansovino, Bildhauer, getauft Florenz, 3. Juli 1486, gest. Venedig, 27. Nov. 1570. — Vgl. Text Bd. VI S. 28. — Bd. II Taf. 14. Bacchusstatue, Florenz. — Bd. VII Taf. 125, 126. Die Statuen an der Loggetta, Venedig. — Abb. im Text Bd. VI S. 27. Madonnenrelief, Berlin.

Santacroce. Girolamo da Santacroce, Maler, nachweisbar tätig, vornehmlich in Venedig, 1520—1549. — Bd. X Taf. 90. Die Geburt der Maria, Padua.

Sant'Agata. Francesco da Sant'Agata, Bildhauer, tätig in Verona und Padua in der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts. — Bd. X Taf. 92. Herkules, Oxford. — Taf. 93. Herkules und Antaeus, Paris.

Santi. Giovanni Santi, Maler, geb. Colbordolo, zw. 1430 u. 1440, gest. Urbino, 1. Aug. 1494. — Bd. VII Taf. 83. Heimsuchung, Fano. — Taf. 84. Madonna von Heiligen verehrt, Cagli.

Saraceni. Carlo Saraceni, Maler, geb. Venedig 1585 (?), gest. ebenda 1625. — Bd. IX Taf. 13. Ruhe auf der Flucht, Rom. — Taf. 14. Büssende Magdalena, Rom.

Sargent. John S. Sargent, Maler, geb. Florenz, 1856, lebt in London. — Bd. VI Taf. 128. Familienbildnis, London. — Bd. IX Taf. 48. Carmeneita, Paris.

Sarto. Andrea del Sarto, Maler, geb. Florenz, 16. Juli 1486, gest. ebenda, 22. Jan. 1531. — Text Bd. I S. 29 ff. — Vgl. Bd. V S. 66 f.; Bd. IX S. 43 f. — Bd. I Taf. 26. Die Beweinung Christi, Wien. — Taf. 60. Madonna del Saceo, Florenz. — Bd. III Taf. 65. Selbstbildnis, Florenz. — Bd. IV Taf. 131. Luerezia del Fede, Madrid. — Bd. VI Taf. 129. Jüngling, Florenz. — Bd. IX Taf. 86. Johannes der Täufer, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 29, 30, 32. Studienköpfe in Florenz. — Bd. VI S. 65. Bildnisstudie, Florenz. — Bd. IX S. 43. Ausschnitt aus der Madonna del Saceo, Florenz. — S. 44. Madonna del Saceo (Fresko), Florenz.

Sassoferrato. Giov. Patt. Salvi, gen. Sassoferrato, Maler, geb. Sassoferrato, 11. Juni 1605, gest. Rom, 8. April 1685. — Bd. VIII Taf. 134. Madonna, Wien.

Savoldo. Giovanni Girolamo Savoldo, Maler, geb. Breseia, gest. Venedig, tätig in der 1. Hälfte des XVI. Jahrh. — Bd. III Taf. 146. Die Anbetung der Hirten, Venedig.

Schadow. Johann Gottfried Schadow, Bildhauer, geb. Berlin, 20. Mai 1764, gest. ebenda, 27. Jan. 1850. — Text Bd. II S. 21 ff. — Bd. II Taf. 16. Das Grabmal des Grafen von der Mark, Berlin. — Taf. 34. Gruppe der Königin Luise und ihrer Schwester Friederike, Berlin. — Bd. VI Taf. 72. Goethebüste, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 21. Statue Friedriehs des Grossen, Potsdam. S. 22. Reiseskizzen, Berlin.

Schadow. Wilhelm Schadow, Maler, geb. Berlin, 5. Sept. 1789, gest. Düsseldorf, 9. März 1862. — Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. I Taf. 158. Fresken (aus der Casa Bartholdy), Berlin.

Schaffner. Martin Schaffner, Maler, geb. Ulm (?), um 1480, gest. Ulm 1541 (?). — Bd. IX Taf. 61. Verkündigung Mariä, München.

Schalken. Gottfried Schalken, Maler, geb. Made bei Geertruidenberg, 1643, gest. Haag, 16. Nov. 1706. — Bd. IX Taf. 5. Knabe mit der Angel, Berlin.

Schirmer. Joh. Wilh. Schirmer, Maler und Radierer, geb. Jülich, 5. Sept. 1807, gest. Karlsruhe, 11. Sept. 1863. — Vgl. Text Bd. VII S. 7, 8.

Schlüter. Andreas Sehlüter, Bildhauer, geb. Danzig, 20. Mai 1664, gest. St. Petersburg, Mai 1714. — Text Bd. II S. 37 ff. — Vgl. auch S. 20. — Bd. I Taf. 48. Kriegermasken (Schlusssteine), Berlin. — Bd. II Taf. 7, 8. Der Grosse Kurfürst, Berlin. — Taf. 78. Der Grosse Kurfürst (Abguss des Kopfes), Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 37. Supraport, Berlin. S. 38. Der Grosse Kurfürst (Totalansicht), Berlin. S. 39. Statue Friedrichs I., Königsberg i. Pr. S. 46. Kopf des Grossen Kurfürsten (Gipsabguss) und Sehlussstein am Berliner Zeughause.

Schmitson. Teutwart Schmitson, Maler, geb. Frankfurt a. M., 1830, gest. Wien, 2. Sept. 1863. — Bd. III Taf 47. Auf der Weide, Berlin.

Schnorr. Julius Schnorr von Carolsfeld, Maler, geb. Leipzig, 26. März 1794, gest. Dresden, 24. Mai 1872. — Bd. II Taf. 134. Bildnis Friedrich Rückerts (Zeichnung), Wien.

Schongauer. Martin Sehongauer, Maler, geb. Kolmar, um 1445, gest. ebenda, 1491. — Text Bd. I S. 61 f. — Bd. V Taf. 59. Verkündigung, Kupferstich. — Bd. VIII Taf. 146. Die Geburt Christi, Berlin. — Vgl. Bd. V Taf. 126. Bildnis des Schongauer. — Abb. im Text Bd. I S. 61. Hl. Familie, München.

Schwind. Moritz von Schwind, Maler, geb. Wien, 21. Jan. 1804, gest. München, 8. Febr. 1871. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 18. Liebesglück und Eidesbruch aus dem Zyklus „Die schöne Melusine", Wien. — Bd. II Taf. 6. Die Hochzeitsreise, München. — Bd. VII Taf. 47. Jüngling auf der Wanderschaft, München. — Bd. X Taf. 126. Morgenstunde, Darmstadt.

Scorel. Jan van Scorel, Maler, geb. Scorel bei Alkmaar, 1. August 1495, gest. Utrecht, 6. Dezember 1562. — Bd. X Taf. 78. Familienbildnis, Kassel.

Seekatz. Joh. Konr. Seekatz, Maler, geb. Grünstadt, 1719, gest. Darmstadt, 1768. — Bd. II Taf. 150. Der Kaiserl. Rat Goethe und seine Familie, Berlin.

Segantini. Giovanni Segantini, Maler, geb. Arco, 15. Jan. 1858, gest. Maloja, 1899. — Text Bd. IV S. 31 f. — Bd. IV Taf. 63. Trübe Stunde, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 32. Die Wasserträgerin, Berlin.

Seghers. Hercules Seghers, geb. 1589, gest. Amsterdam, um 1650. — Bd. VI Taf. 19. Die Stadt Rhenen, Berlin.

Seschu. Japan. Maler, geb. Akahama, um 1420, gest. Kioto, 1506. — Abb. Text Bd. VII S. 59. Landschaft. Vgl. Text S. 58 f.

Siberechts. Jan Siberechts, Maler, geb. Antwerpen, Jan. 1627, gest. in England, 1703. — Bd. II Taf. 154. Viehweide, München.

Signorelli. Luca Signorelli, Maler, geb. Cortona, vermutlich 1441, gest. ebenda, Nov. oder Dez. 1523. — Text Bd. II S. 43 f. — Bd. II Taf. 50. Der Chor der Auserwählten, Orvieto. — Taf. 68. Pan, Berlin. — Taf. 84. Männliches Bildnis, Berlin. — Bd. III Taf. 155. Madonna, Perugia. — Bd. V Taf. 123. Triumph der Keuschheit, London. — Bd. VIII Taf. 45. Klage um den Leichnam Christi, Cortona. — Taf. 122. Zwei Apostel, Loreto. — Abb. im Text Bd. I S. 26. Aktstudie, Paris. — Bd. II S. 44. Dante-Zeichnung, London.

Simon. Lucien Simon, Maler, lebt in Paris. — Bd. VIII Taf. 111. Die Prozession, Paris.

Skopas. Griechischer Bildhauer des IV. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 30. Amazonenkampf, London.

Snyders. Franz Snyders, Maler, geb. Antwerpen, 11. Nov. 1579, gest. daselbst, 19. Aug. 1657. — Bd. II Taf. 115. Stillleben, Haag. — Bd. VII Taf. 76. Der Obst- und Gemüseladen, München. — Bd. X Taf. 109. Stillleben, Dresden.

Sodoma. Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma, Maler, geb. Venedig, spätestens 1477, gest. Siena, 14. oder 15. Febr. 1549. — Text Bd. IV S. 13 ff. — Bd. IV Taf. 26, 27. Die Hochzeit der Roxane, Rom. — Taf. 28. Der hl. Sebastian, Florenz. — Bd. VII Taf. 68. Judith, Siena. — Abb. im Text Bd. IV S. 13 Christus das Kreuz tragend, Monte Oliveto. S. 16. Christus an der Säule, Siena.

Solari. Andrea Solari, Maler, tätig zu Mailand, nachweisbar 1490—1520. — Bd. VIII Taf. 131. Ecce Homo, Mailand.

Solario. Andrea Solario, Maler, geb. Mailand (?) um 1460 (?), tätig daselbst und in Venedig 1490—1515. — Bd. VII Taf. 60. Venetianischer Senator, London.

Sorgh. Hendrik Marteusz Sorgh, Maler, geb. Rotterdam, 1611, gest. ebenda, Juli 1670. — Bd. X Taf. 79. Die Fischverkäuferin, Dresden.

Sperandio. Sperandio Mantovano, Medailleur, tätig zwischen 1460 und 1495 in Bologna, Venedig, Ferrara; sein eigentlicher Name unbekannt. — Vgl. Text Bd. VI S. 59. — Bd. VI Taf. 119. Medaille auf Bartolomeo della Rovere.

Sperl. Johann Sperl, Maler, geb. Buch bei Fürth, 3. Nov. 1840, lebt in Aibling. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. VI Taf. 38. Schwäbisches Dorf, Berlin.

Spinelli. Niccolò di Forzore Spinelli Fiorentino, Medailleur, tätig in Florenz um 1490. — Vgl. Text Bd. VI S. 60. — Bd. VI Taf. 120. Medaille auf Nonina Strozzi.

Spitzweg. Karl Spitzweg, Maler, geb. München, 5. Febr. 1808, gest. ebenda, 23. Sept. 1885. — Text Bd. X S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. II Taf. 79. Ein Hypochonder, München. — Bd. X Taf. 6. Beim Morgenkaffee, Frankfurt a. M. — Taf. 7. Der Friede, Frankfurt a. M. — Abb. im Text Bd. X S. 1. Der Renegat.

Stauffer-Bern. Karl Stauffer-Bern, Maler und Kupferstecher, geb. Trubschachen im Emmental, 2. Sept. 1857, gest. Florenz, 24. Jan. 1891. — Bd. V Taf. 15. Gustav Freytag, Berlin.

Steen. Jean Steen, Maler, geb. Leiden, 1626, begraben ebenda, 3. Febr. 1679. — Bd. I Taf. 100. Das Bohnenfest, Kassel. — Bd. II Taf. 53. Der Wirtshausgarten, Berlin. — Bd. IV Taf. 94. Die Kindtaufe, Berlin. — Bd. V Taf. 76. Die Liebeskranke, Amsterdam. — Taf. 106. Die Menagerie, Haag. — Bd. VI Taf. 87. Die Musikstunde, London. — Taf. 101. Die Gesellschaft auf der Terrasse, London. — Bd. VII Taf. 110. Das Mahl im Garten, Florenz. — Bd. VIII Taf. 28. Die Morgentoilette. London. — Bd. X Taf. 70. Die Hochzeit zu Kana, Dresden.

Stevens. Alfred Stevens, Maler, geb. Brüssel, 11. Mai 1828, lebt daselbst. — Bd. VII Taf. 151. Leidenschaftlicher Gesang, Paris.

Stoss. Veit Stoss, Bildhauer, geb. wahrscheinlich Nürnberg, um 1450, gest. ebenda, 1533. — Text Bd. V S. 25 ff. — Bd. V Taf. 53. Der englische Gruss, Nürnberg. — Taf. 64. Hochaltar, Krakau. — Abb. im Text Bd. S. 25. Darstellung aus der Passion, Berlin. Die hl. Katharina, Nürnberg.

Strigel. Bernhard Strigel, Maler, geb. Memmingen, 1460 oder 1464, gest. daselbst, 1528. — Bd. V Taf. 100. König Ludwig II. von Ungarn als Kind, Wien.

Tamagnini. Antonio della Porta Tamagnini, Bildhauer, tätig um 1500 zu Genua. — Bd. VIII Taf. 151. Büste des Acellino Salvago, Berlin.

Tanju. Kano Tanju, japan. Maler der Kanoschule, geb. Kioto, 1602, gest. ebenda, 1674. — Bd. VII Taf. 115. Die vier Schläfer, Tokio. — Vgl. Text Bd. VII S. 59.

Teniers. David Teniers, Maler, geb. Antwerpen, 15. Dez. 1610, gest. Brüssel, 25. April 1690. — Text Bd. V S. 61 ff. — Bd. III Taf. 4. Kirmes, Brüssel. — Bd. V Taf. 118. Das Dorffest, London. — Taf. 122. Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, München. — Taf. 132, 133. Schützenaufzug, St. Petersburg. — Taf. 143. Versuchung des hl. Antonius, Dresden — Abb. im Text Bd. V S. 61. Des Künstlers Familie, Berlin.

Ter Borch. Gerard ter Borch, Maler, geb. Zwolle, 1617, gest. Deventer, 8. Dez. 1681. — Text Bd. II S. 15 f. — Bd. I Taf. 44. Das Konzert, Berlin. — Taf. 129. Der Brief, London. — Bd. II Taf. 26. Der Liebesbrief, München. — Bd. V Taf. 86. Musikstunde, London. — Bd. VI Taf. 108, 109. Der Friedensschluss zu Münster, London. — Bd. VIII Taf. 126. Lautenspielerin, Kassel. — Abb. im Text Bd. II S. 16. Studie, Wien.

Thaulow. Fritz Thaulow, Maler, geb. Christiania, 20. Okt. 1847, lebt in Frankreich. — Bd. V Taf. 111. Dorf im Mondschein, Berlin.

Thoma. Hans Thoma, Maler, geb. Bernau im Schwarzwald, 2. Okt. 1839, lebt in Karlsruhe. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. IV Taf. 152. Der Hüter des Tales, Dresden. — Bd. VII Taf. 15. Taunuslandschaft mit Reiter, München. — Taf. 48. Taunuslandschaft, München

Thorwaldsen. Bertel Thorwaldsen, Bildhauer, geb. Kopenhagen, 19. Nov. 1770, gest. ebenda, 24. März 1844. — Text Bd. VII S. 69 ff. — Bd. V Taf. 80. Christus, Kopenhagen. Bd. VII Taf. 142. Selbstbildnis, Kopenhagen. — Taf. 143. Merkur, Kopenhagen. — Taf. 144. Hirtenknabe, Kopenhagen. — Abb. im Text Bd. VII S. 69. Teil des Alexanderzuges, Kopenhagen. S. 70. Jason, Kopenhagen. S. 71. Hebe, Kopenhagen. S. 72. Die Kunst und der lichtbringende Genius, Kopenhagen.

Tiepolo. Giov. Bat. Tiepolo, Maler, getauft Venedig, 16. April 1696, gest. Madrid, 27. März 1770. — Text Bd. III S. 25 ff. Bd. III Taf. 44, 45. Das Gastmahl der Kleopatra, Venedig. — Taf. 52. Die Anbetung, München. — Abb. im Text Bd. III S. 25. Der Empfang, Berlin. S. 27. Die Griechen in Aulis, Vicenza. S. 28. Landschaft (Ausschnitt), Vicenza.

Tinelli. Tiberio Tinelli, Maler, geb. Venedig, 1586, gest. ebenda, 1638. — Vgl. Text Bd. III S. 26. — Bd. III Taf. 49. Giulio Strozzi, Florenz.

Tintoretto. Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Maler, geb. Venedig, Sept. 1518, gest. daselbst, 31. Mai 1594. — Text Bd. X S. 5 ff. — Vgl. Bd. VII S. 17 f. — Bd. V Taf. 50, 51. Das Wunder des hl. Marcus, Venedig. — Bd. VII Taf. 29. Flucht nach Aegypten, Venedig. — Bd. X Taf. 9. Bildnis des Luigi Cornaro, Florenz. — Taf. 10. Bildnis des Vincenzo Zeno, Florenz. — Taf. 11. Der Tempelgang Mariä, Venedig. — Taf. 12. Die Hochzeit zu Kana, Venedig. — Taf. 13. Die Auffindung des Leichnams des hl. Marcus, Mailand. — Taf 14. Maria Aegyptica, Venedig. — Abb. im Text Bd. X S. 6. Studie eines Ruderers, Rom.

Tischbein. Joh. Heinr. Wilh. Tischbein, Maler, geb. Hayna, 15. Febr. 1751, gest. Eutin, 26. Juni 1829. — Vgl. Text Bd. X S. 61. — Abb. im Text Bd. III S. 1. Goethe, Frankfurt a. M. — Bd X S. 62 Atelier des Malers mit seinen beiden Töchtern, Kassel.

Titi. Tiberio Titi, Maler, geb. Florenz, 1573, gest. 1627. — Bd. V Taf. 99. Kardinal Leopoldo de' Medici als Kind, Florenz.

Tizian. Tiziano Vecellio, Maler, geb. Cadore im Friaul, 1477 (?), gest. Venedig, 27. Aug. 1576. — Text Bd. V S. 29 ff. — Vergl. Bd. VII S. 14 f. Erl. zu Bd. II Taf. 120. — Bd. I Taf. 11. Der Zinsgroschen, Dresden. — Taf. 49. Flora, Florenz. — Taf. 68, 69. Himmlische und irdische Liebe, Rom. — Taf. 138, 139. Der Tempelgang Mariae, Venedig. — Bd. II Taf. 51, 52. Die Madonna des Hauses Pesaro, Venedig. — Taf. 98, 99. Die Himmelfahrt Mariae, Venedig. — Bd. III Taf. 69. Madonna, Dresden. — Taf. 93. Kirschenmadonna, Wien. — Bd. IV Taf. 1. La Bella, Florenz. — Taf. 45, 46. Karl V. bei Mühlberg, Madrid. — Taf. 47. Karl V., München. — Taf. 82. Dornenkrönung Christi, München. — Taf. 122. Lavinia, Berlin. — Bd V Taf. 57. Papst Paul III. mit seinen Xepoten, Neapel. — Taf. 58. Männliches Bildnis, Florenz. — Taf. 65. Jacopo de Strada, Wien. — Taf. 90. Männliches Bildnis, Cobham Hall. — Taf. 98. Tochter des Roberto Strozzi, Berlin. — Bd. VI Taf. 51. Bacchus und Ariadne, London. — Taf. 65. Der Mann mit dem Handschuh, Paris. — Bd. VII Taf. 28. Taufe Christi, Rom — Taf. 33. La Fede, Venedig. — Taf. 34. Der hl. Hieronymus, Mailand. — Taf. 35. Die Verkündigung, Venedig. — Taf. 36. Die Ausrüstung Amors, Rom. — Taf 49. Männliches Bildnis, Kassel. — Bd. VIII Taf. 20. Donna Isabella von Portugal, Madrid. — Taf. 108, 109. Die Glorie, Madrid. — Bd. IX Taf. 52. Venus, Florenz. — Taf. 79. Noli me tangere, London. — Abb. im Text Bd. I S. 42. Laokoonkarikatur (Holzschnitt von Boldrini nach einer Zeichnung Tizians). — Bd. V S. 29. Selbstbildnis, Berlin. S. 30. Papst Paul III., Neapel. S. 31. Isabella von Portugal, Madrid.

Torrigiani. Pietro Torrigiani. Bildhauer, geb. Florenz, 1472, gest. Sevilla, 1528. — Bd. VII Taf. 32. Maria mit dem Christkind, Sevilla.

Trevisani. Francesco Trevisani, Maler, geb Castelfranco od. Treviso 1656, gest. Rom 1746. — Bd. X Taf. 147. Die Ruhe auf der Flucht, Dresden.

Troyon. Constant Troyon, Maler, geb. Sèvres, 25. August 1810, gest. Paris, 21. Februar 1865. — Bd. II Taf. 144. Am Morgen, Paris. — Bd. IX Taf. 7. Begegnung der Herden, Paris.

Trutat. Felix Trutat, Maler, geb. Dijon, 27. Febr. 1824, gest. ebenda, 8. Nov. 1848. — Bd. VII Taf. 95. Der Vater des Künstlers, Dijon.

Tschoschun. Miagawa Tsehosehun, jap. Maler, geb. Miagawamura, 1680, gest. Edo (Tokio), 13. Nov. 1752. — Abb. im Text Bd. VII S. 60. Bildnis eines Mädchens, Japan (vgl. Text S. 60).

Tuaillon. Louis Tuaillon, Bildhauer, geb. Berlin, 1862, lebt seit 1885 in Rom. — Bd. III Taf. 8. Amazone, Berlin.

Turner. Joseph Turner, Maler, geb. London, 23. April 1775, gest. ebenda, 19. Dez. 1851. — Bd. III Taf. 14. Der Téméraire, London. — Abb. im Text Bd. V S. 53. Wintermorgen, London.

Uccello. Paolo Dono, gen. Uccello, Maler, geb. Florenz, 1397, gest ebenda, 11. Dez. 1475. — Vgl. Erläut. zu Bd. IV Taf. 99. Weibl. Bildnis, London.

Uhde. Fritz v. Uhde, Maler, geb. Wolkenburg (Saehsen), 22. Mai 1848, lebt in Münehen. — Bd. III Taf. 119. Die Anbetung der Weisen, Magdeburg.

Unbekannte Künstler. Bd. III Taf. 120. Span. Meister des XVIII. Jahrh., Haupt Johannis, Altaraufsatz, Granada. — Bd. IV Taf. 49. Himmelfahrt Mariae, Vlämisehe Bildwirkerei um 1510, Berlin. — Taf. 79. Venezianiseher Meister um 1500. Porträtbüste der Catarina Cornaro, Berlin. — Taf. 99. Florentinischer Meister um 1450, weibl. Bildnis, Gemälde, London. — Taf. 126. Bartholomäusstatue, deutsche Arbeit des XV. Jahrh., Frankfurt a. M. — Bd. V Taf. 48. Nürnberger Meister um 1520, Mater dolorosa, Nürnberg. — Taf. 128. Grabmal Maximilian I., Innsbruck (Gemeinsame Arbeit verschiedener Künstler). — Taf. 144. Nachf. des Donatello, Maria mit dem Kinde, Berlin. — Bd. VI Taf. 26. Holländiseher Maler. 1. Hälfte des XVI. Jahrh. Die Anbetung, Amsterdam. — Taf. 122, 123. Vlämiseher Maler von 1552. Flügel eines Triptychons, Brüssel. — Taf. 150. Florentiner Bildhauer aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. Baechisches Relief, Berlin. — Bd. VII Taf. 21. Schüler des Giovanni Bellini. Madonna, London. — Taf. 40. Schule des Montañez. Der hl. Bruno, Cadix. — Bd. VII Taf. 164. Grabplatte des Bürgermeisters Berg und seiner Frau, Lübecker Meister nach 1520. — Bd. VIII Taf. 71. Niederrhein. Meister von 1536, Grablegung Christi, Sandsteingruppe, Xanten. — Taf. 73. Kölniseher Meister um 1350, Diptychon, Berlin. — Taf. 80. Niederrh. Meister um 1530, Männl. Bildnis, Frankfurt a. M. — Bd. IX Taf. 75. Naehahmer des Verroeehio um 1500, Johannes der Täufer (Büste), Berlin. — Taf. 78. Nachahmer des Verroechio um 1480, Raffael und Tobias, London. — Taf. 89. Französischer Meister um 1400, Beweinung Christi, Paris. — Taf. 101. Niederländiseher Meister um 1460, Kreuzabnahme, Stuttgart. — Bd. X Taf. 20. Die Verkündigung Mariae, Paris. — Taf. 15. Böhmiseher Meister um 1350. Der hl. Augustinus, Burg Karlstein in Böhmen. — Taf. 32. Schwäbiseher Meister um 1510. Altarsehrein. Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen, Stuttgart. — Taf. 92. Paduaniseher Künstler vom Anfang des XVI. Jahrhunderts. Apollo, London. — Florentiniseher Künstler vom Anfang des XVI. Jahrh. Schreitende Frau, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 41. Laokoongruppe, italienische Bronze des XVI. Jahrh., Berlin. S. 45, Familienbild, Biskuitrelief der Berliner Manufaktur. S. 47. Violinspieler, italienische Fayenecfigur des XVIII. Jahrh., Berlin. — Bd. II S. 27. Paduan. Meister um 1490. Dornauszieher, Bronzestatuette, Berlin. S. 28. Paduan. Meister um 1480, Dornausziehcr, Tonstatuette, Berlin. S. 31. Unbek. venet. Künstler des XV. Jahrh., Bildnis des Giov. Bellini (Zeichnung), Paris. S. 65. Zimhumpen, Arbeit vom Ende des XVI. Jahrh., Berlin. — Bd. IV S. 25. Borten eines Wandteppichs, flandrische (?) Arbeit des XVI. Jahrh. Berlin. S. 28. Symbol. Darst. des Abendmahlweines, flandriseher Wandteppich um 1510. — Bd. VIII S. 69. Unbekannter Meister um 1820, Zimmer im Baron Voghtschen Hause, Aquarell, Hamburg. — Bd. IX S. 25. Meissner Porzellanvase der Böttgerzeit. S. 26. Meissner Vase unter ostasiatischem Einfluss. S. 28. Wiener Teekanne von 1793. S. 38. Art des Mino da Fiesole. Giovannino (Büste), Paris. S. 39. Meister der Marmormadonnen. Giovannino (Büste), Berlin. S. 39. Art des Verroeehio. Giovannino (Büste), Krefeld. — Vgl. „Aegyptische Kunst", „Antike Kunst", „Mittelalterliche Kunst", „Japanische Kunst" und die unter „Meister" aufgeführten Künstler („Meister des Todes Mariae" ete.).

Ungewitter. Georg Gottlob Ungewitter, Arehitekt, geb. Wanfried a. d. Werra, 15. Sept. 1820, gest. Kassel, 1864. — Bd. VIII S. 71. Zimmer im gotischen Stile, Entwurf.

Vanni. Francesco Vanni, Maler, geb. Siena, 1565, gest. Pisa, 1609. — Bd. IX Taf. 47. Märtyrertod der hl. Caecilie, Rom.

Vasari. Giorgio Vasari, Maler, geb. Arezzo, vor 1512, gest. Florenz, 27. Juni 1574. — Vgl. Text Bd. VI S. 67. — Bd. VI Taf. 132. Lorenzo de' Medici, Florenz. — Bd. IX Taf. 26. Leda, Rom.

Veit. Philipp Veit, Maler, geb. Berlin, 13. Febr. 1793, gest. Mainz, 18. Dez. 1877. — Vgl. Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. II Taf. 110. Die fetten Jahre, Berlin (aus der Casa Bartholdy).

Velazquez. Diego Velazquez, Maler, getauft Sevilla, 6. Juni 1599, gest. Madrid, 4. Aug. 1660. — Text Bd. VII S. 61 ff. — Bd. VIII S. 5 ff. — S. 9 ff. — S. 13 ff. — Vgl. Text Bd. I S. 10 f. — Bd. I Taf. 34. Männliches Bildnis, Dresden. — Taf. 153. Weibliches Bildnis, Berlin. — Bd. II Taf. 28, 29. Die Spinnerinnen, Madrid. — Taf. 94, 95. Die Uebergabe von Breda, Madrid. — Bd. III Taf. 57. Alessandro del Borro, Berlin. — Taf. 89. Selbstbildnis, Rom. — Bd. IV Taf. 3, 4. Die Trinker, Madrid. — Taf. 57. Sibylle, Madrid. Taf. 81. Innocenz X., Rom. — Taf. 109. Christus an der Säule, London. — Bd. V Taf. 27, 28. Die Schmiede des Vulkan, Madrid. — Taf. 45. Don Baltasar Carlos, Madrid. — Taf. 102. Die Infantin Margarita, Wien. — Bd. VI Taf. 27. Aesopus, Madrid. — Taf. 28. Menippus, Madrid. — Bd. VII Taf. 38. Der Bildhauer Montañez, Madrid. — Taf. 121. Philipp IV. als Jüngling, Madrid. — Taf. 122. Olivarez. Madrid. — Taf. 137, 138, 139. Die drei Jäger, Madrid. — Bd. VIII Taf. 11. Der Wasserträger, London. — Taf. 12. Die Eierkuchenbäekerin, Richmond. — Taf. 13. In der Villa Mediei, Madrid. — Taf. 14. Landsehaft mit Antonius und Paulus. Madrid. — Taf. 17. Die Krönung Mariae, Madrid. — Taf. 18. Christus am Kreuz, Madrid. — Taf. 19. Mars, Madrid. — Taf. 25. Reiterbildnis Philipps IV., Madrid. — Taf. 26. Bildnis der Königin Marianne, Madrid. — Taf. 27. Bildnis des Infanten Philipp Prosper, Madrid. — Taf. 42, 43. Las Meninas, Madrid. — Taf. 62. Der Hofzwerg El Primo, Madrid. — Taf. 63. Der Hofnarr Bobo de Coria, Madrid. — Abb. im Text Bd. VII S. 62. Ausschnitt aus „Die Trinker", Madrid. S. 53. Motiv aus der Villa Medizi, Madrid. — Bd. VIII S. 5. Die essenden Knaben, London. S. 11. Die Uebergabe von Breda (Mittelstück) Madrid. S. 14. Don Baltasar und sein Zwerg, Boston. S. 15. Franz von Este, Modena.

Velde. Adriaan van de Velde, Maler, geb. Amsterdam, 1635 oder 1636, gest. ebenda, 21. Januar 1672. — Vergl. Text Bd. IV S. 48. — Bd. II Taf. 11. Der Künstler mit seiner Familie, Amsterdam. — Bd. IV Taf. 93. Die Farm, Berlin. — Bd. X Taf. 71. Eisbelustigung, Dresden. — Abb. im Text Bd. IV S. 45. Die Kegelspieler, Zeichnung, Berlin.

Velde. Willem van de Velde, Maler, geb. Leiden 1633, gest. Greenwich 6. April 1707. — Bd. X Taf. 149, Seestück, London.

Veneziano. Domenieo Veneziano, Maler, geb. Venedig, zw. 1400 und 1410, gest. Florenz, 1461. — Bd. III Taf. 17. Weibliches Bildnis, Berlin.

Vermeer. Jean Vermeer van Delft, Maler, geb. Delft, 31. Okt. 1632, begraben ebenda, 15. Dez. 1675. — Vgl. Text Bd. IV S. 19 f. — Bd. I Taf. 82. Lesendes Mädehen, Dresden. — Bd. II Taf. 3. Der Maler in seinem Atelier, Wien. — Taf. 147. Die Dame mit dem Perlenhalsband, Berlin. — Bd. IV Taf. 5. Ansieht von Delft, Haag. — Taf. 25. Frauenkopf, Haag. — Taf. 36. Der Musikunterricht, Windsor. — Taf. 95. Interieur. Berlin. — Bd. V Taf. 62. Holländisches Haus, Amsterdam. — Bd. X Taf. 30. Gesellschaftsszene, Dresden. — Taf. 31. Bildnis einer jungen Frau, Budapest.

Veronese. Paolo Caliari, gen. Veronese, Maler, geb. Verona, 1528, gest. Venedig, 19. April 1588. — Vgl. Bd. VII S. 17 f. — Bd. II Taf. 156, 157. Das Gastmahl des hl. Gregor, Vicenza. — Bd. VI Taf. 121. Die Vision der hl. Helena, London. — Bd. IX Taf. 109. Raub der Europa, Venedig. — Taf. 110. Apotheose der Sehlacht von Lepanto, Venedig. — Taf. 111. Der hl. Abt Antonius mit dem hl. Cyprian und Papst Cornelius, Mailand. — Bd. X Taf. 141. Der hl. Antonius von Padua predigt den Fisehen, Rom. — Taf. 142. Die Familie Cuccina vor der Madonna, Dresden.

Verrocchio. Andrea del Verroechio, Maler und Bildhauer, geb. Florenz, 1435, gest. Venedig, 1488. — Text Bd. I S. 19 f. — Vgl. Bd. II S. 19 und Bd. VI S. 25 ff. — Bd. I Taf. 21, Christus und Thomas, Bronzegruppe, Florenz. — Taf. 55, 56. Reiterdenkmal des Colleoni, Venedig. — Taf. 106. Die Taufe Christi (Gemälde), Florenz. — Bd. VI Taf. 55. Madonnenrelief, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 17. Brunnenfigur, Florenz. S. 19. David, Bronzestatue, Florenz. S. 20. Tod der Tornabuoni, Marmorrelief, Florenz.

Veth. Jan Veth, Maler, geb. Dordrecht, 18. Mai 1864, lebt in Bussum bei Amsterdam. — Abb. im Text. Bd. II S. 24. Bildnis Josef Israels, Lithographie.

Vigée-Le Brun. Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun, Malerin, geb. Paris, 16. April 1775, gest. ebenda, 30. März 1842. — Bd. II Taf. 9. Selbstbildnis, Florenz.

Vinci. Lionardo da Vinci, Maler und Bildhauer, geb. Vinci bei Empoli, 1452, gest. Cloux bei Amboise, 2. Mai 1519. — Vgl.

Text Bd. II S. 19. — Bd. II Taf. 4. Mona Lisa, Paris. — Bd. VI Taf. 9. Mailändisehe Prinzessin, Mailand. — Abb. im Text Bd. II S. 19. Reiterstudie, Windsor. Bd. IV S. 44. Der hl. Hieronymus, Rom.

Vinci. Pierino da Vinci, Bildhauer, geb. auf Kastell Vinci, 1520 (?), gest. Pisa, 1554 (?). — Abb. im Text Bd. VI S. 28. Madonnenrelief, Florenz.

Vischer. Hans Vischer, Bildhauer, geb. Nürnberg, zw. 1490 und 1500, gest. naeh 1549. — Vgl. Text Bd. I S. 68. — Abb. im Text Bd. I S. 65. Bogensehütze, Nürnberg.

Vischer. Peter Vischer, Bildhauer, seit 1488 in Nürnberg, gest. ebenda, 1529. — Text Bd. I S. 65 ff. — Vgl. aueh Text Bd. V S. 25 f. Erl. zu Bd. V Taf. 48. — Bd. I Taf. 117. Statue des Königs Arthur, Innsbruck. — Taf. 126. Sebaldusgrab, Nürnberg. — Abb. im Text Bd. I S. 66. Grabmal des Ottheinrieh (Vischersehe Werkstatt), München. S. 67. Selbstbildnis am Sebaldusgrab, Nürnberg, und Grabmal des Erzbischofs Ernst in Magdeburg. S. 68. Grabmal des Grafen von Henneberg, Römhild.

Vittoria. Alessandro Vittoria, Bildhauer, geb. Trient, 1524, gest. Venedig, 27. März 1608. — Bd. II Taf. 32. Grimani, Berlin.

Vivarini. Antonio Vivarini, Maler, tätig in Venedig von 1440 bis nach 1476. — Text Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 106. Triptychon, Venedig. — Abb. im Text Bd. VI S. 53. Anbetung, Berlin.

Vivarini. Bartolomeo Vivarini, Maler, tätig in Venedig von 1450 bis um 1500. — Text Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 107. Madonna, Venedig.

Vogel. Christian Leberecht Vogel, Maler, geb. Dresden, 6. April 1759, gest. ebenda, 11. April 1816. — Bd. III Taf. 11. Des Künstlers Söhne, Dresden.

Vos. Cornelis de Vos, Maler, geb. Hülst (Flandern), um 1585, gest. Antwerpen, 9. Mai 1651. — Bd. V Taf. 101. Die Töchter des Malers, Berlin.

Vos. Simon de Vos, Maler, geb. Antwerpen, 1603, gest. ebenda, 15. Okt. 1676. — Bd. IV Taf. 17. Selbstbildnis, Antwerpen.

Waldmüller. Ferdinand Georg Waldmüller, Maler, geb. Wien, 15. Jan. 1793, gest. ebenda, 23. Aug. 1865. — Text Bd. X S. 57 ff. — Bd. I Taf. 127. Nach der Schule, Berlin. — Bd. V Taf. 160. Heimkehr von der Kirchweih, Berlin. — Bd. X Taf. 113. Christbeseherung in der Bauernstube, Wien. — Taf. 114. Bildnis der zweiten Gattin des Künstlers, Wien. — Taf. 115. Die Mutter des Künstlers, Wien. — Abb. im Text. Bd. X S. 58. Bildnis eines alten Dame, Wien. — S. 60. Praterlandschaft, Berlin.

Walker. Frederick Walker, Maler, geb. London, 26. Mai 1840, gest. St. Tillans, 4. Juni 1875. — Bd. VI Taf 94. Die Landstreieher, London. — Taf 95. Die Zufluchtsstätte, London.

Watteau. Antoine Watteau, Maler, getauft Valeneiennes, 10. Okt. 1684, gest. Nogent bei Vineennes, 18. Juli 1721. — Text Bd. IV S. 5 ff. — Bd. I Taf. 108. Gilles, Paris. — Bd. II Taf. 20. Das Firmensehild des Gersaint, Berlin. — Bd. IV Taf. 11, 12. Einsehiffung nach Cythere, Paris. — Taf. 21. Das Konzert, Potsdam — Bd V Taf. 121. Der Komponist Rebel. Kupferstieh naeh Watteau. — Abb. im Text Bd. I S. 28. Stehende Frau, Studie, Paris. — Bd. IV S. 5. Rötelstudie, Paris. S. 8. Der Abbé Haranger, Studie, Berlin.

Watts. George Frederiek Watts, geb. London, 1818, gest. bei London, 1. Juli 1904. — Text Bd. IX S. 53 ff. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. IX Taf. 105. Kardinal Manning, London. — Taf. 106. Sir Galahad, London. — Taf. 107. Paolo und Francesea, London. — Abb. im Text Bd. III S. 14. Liebe und Leben, Paris. — Bd. IX S. 55. Liebe und Tod, London.

Werenskiold. Erik Werenskiold, Maler, geb. Kongsringer, 11. Febr. 1855, lebt in Lysaker. — Bd. VIII Taf. 48. Porträt Ibsens, Christiania.

Weyden. Roger van der Weyden, Maler, geb. Tournay, 1399 oder 1400, gest. Brüssel, 16. Juni 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 35 und Bd. III S. 22. — Bd. III Taf. 41. Bildnis, Brüssel, — Bd. IV Taf. 130. Ev. Lukas die Madonna zeichnend, München. — Bd. VI Taf. 42. Mariae Heimsuchung, Lützschena.

Whistler. James Mae Neill Whistler, Maler, geb. Lowell, Mass., U. S. A., Juli 1834, gest. 18. Juli 1903. — Text Bd. VIII S. 61 ff. — Bd. II Taf. 103. Die Mutter des Künstlers, Paris. — Bd. IV Taf. 111. Thomas Carlyle, Glasgow. — Bd. VIII Taf. 121. Prinzessin aus dem Porzellanlande, England. — Abb. im Text Bd. VIII S. 61. Blick auf das Parlamentsgebäude, Radierung.

Witte. Emanuel de Witte, Maler, geb. Alkmaar, 1607, gest. Amsterdam, 1692. — Bd. II Taf. 132. Kirche, Brüssel.

Wouwerman. Philipp Wouwerman, Maler, geb. Haarlem, 1619, gest. ebenda, 19. Mai 1668. — Bd. VIII Taf. 30. Die Heuwagen, London. — Bd. IX Taf. 29. Aufbrueh zur Jagd, Dresden.

Zarcillo. Francisco Zareillo y Alcaraz, Bildhauer, geb. Murcia, 12. Mai 1702, gest. ebenda, 1781. — Bd. VI Taf. 48. Das Abendmahl, Murcia.

Zeitblom. Bartholom. Zeitblom, Maler, tätig Ulm 1480—1520. — Bd. X Taf. 51. Die Heimsuehung Mariae, Stuttgart.

Zurbaran. Franciseo Zurbaran, Maler, geb. Fuente de Cantos in Estremadura, 7. Nov. 1598, gest. Madrid 1662. — Text Bd. X S. 33 ff. — Bd. VII Taf. 31. Ein hl. Ordensbruder, Madrid. — Bd. IX Taf. 12. Thomas von Aquino beim hl. Bonaventura, Berlin. — Bd. X Taf. 65. Betender Mönch, London. — Taf. 66. Der hl. Franziskus, München. — Taf. 67. Der Pater Francisco Zumel, der Pater Hieronymus Perez, Madrid. — Abb. im Text Bd. X S. 33. Des hl. Bonaventura Papstwahl. — S. 36. Madonna, Posen.

TAFELN

ALBRECHT DÜRER

Selbstbildnis.

Auf Holz, h. 0.52, br. 0.41. Bez. 1498.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

RAFFAELLO SANTI

Die Grablegung.

Auf Holz, h. 1.84, br. 1.76. Bez. 1507.

Die Predellenbilder sind im Vatikan.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ORAZIO LOMI GEN. IL GENTILESCHI

Die Verkündigung.

Auf Leinwand. h. 2,86, br. 1,96.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BRONZESTATUE VON ANTIKYTHERA.

H. 1.94.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CARL SPITZWEG

Beim Morgenkaffee.

Auf Holz.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

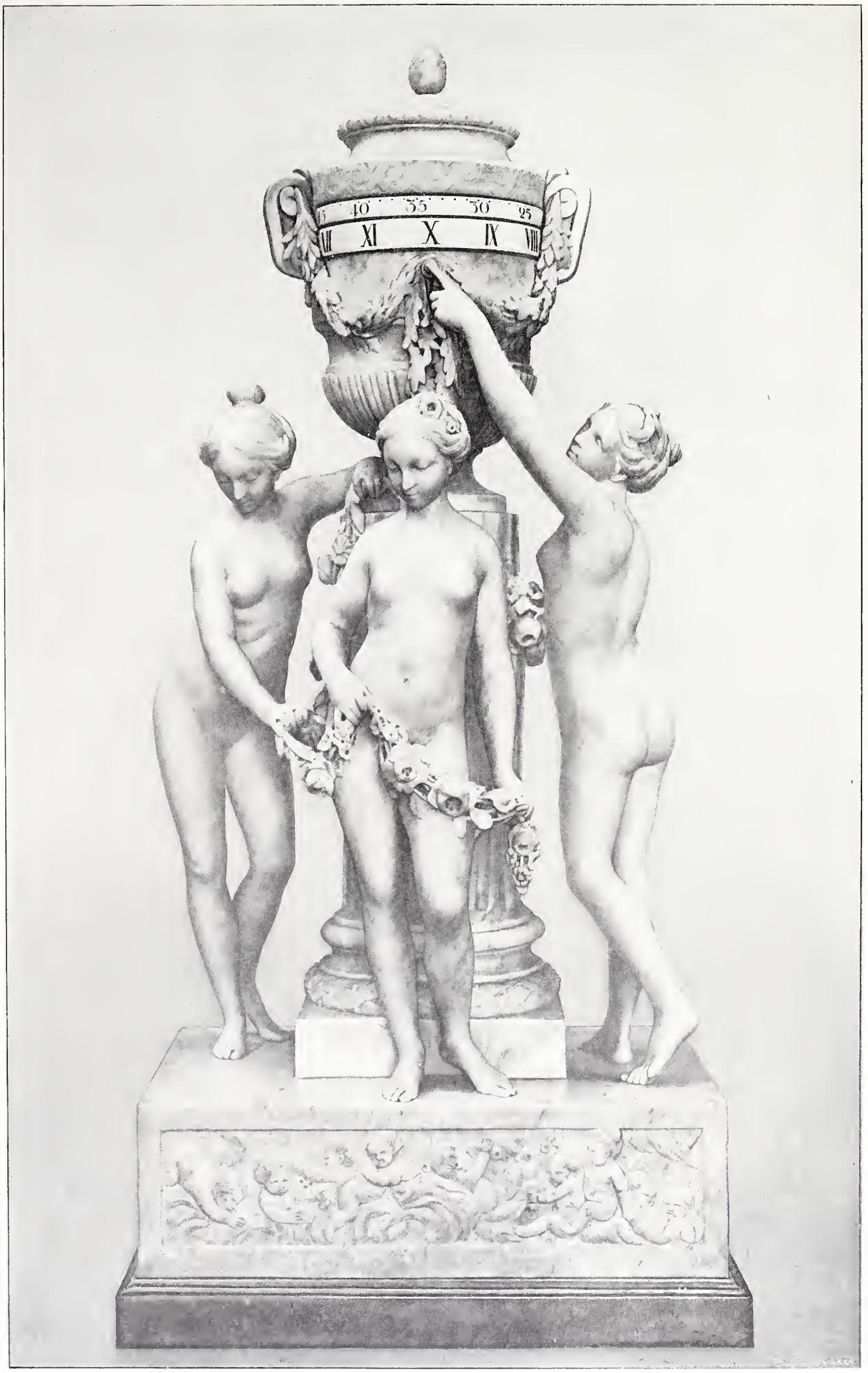
CARL SPITZWEG

Der Friede.

Auf Holz, h. 0.31, br. 0.51.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



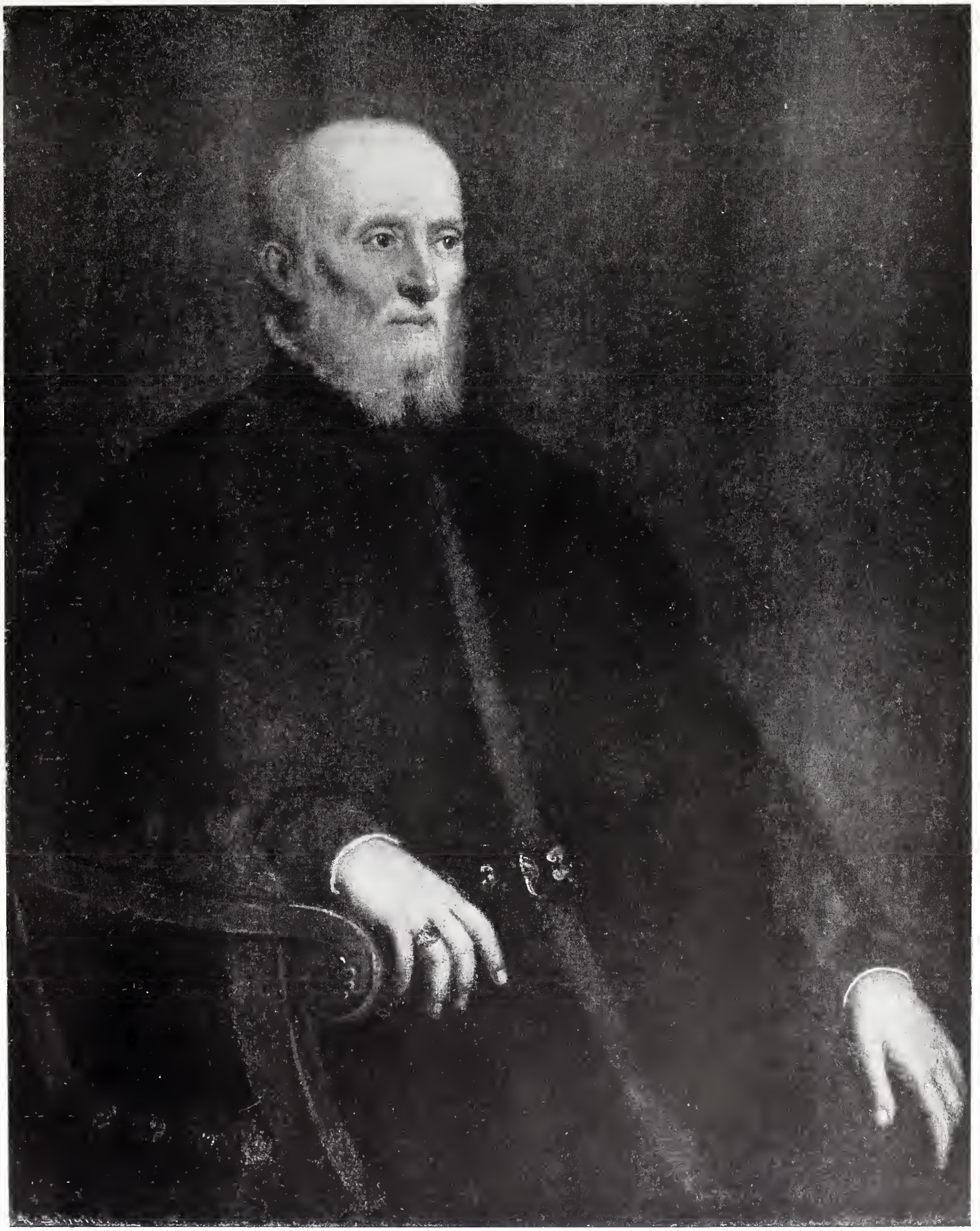
ETIENNE-MAURICE FALCONET

Die Grazien-Uhr.

Marmor.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



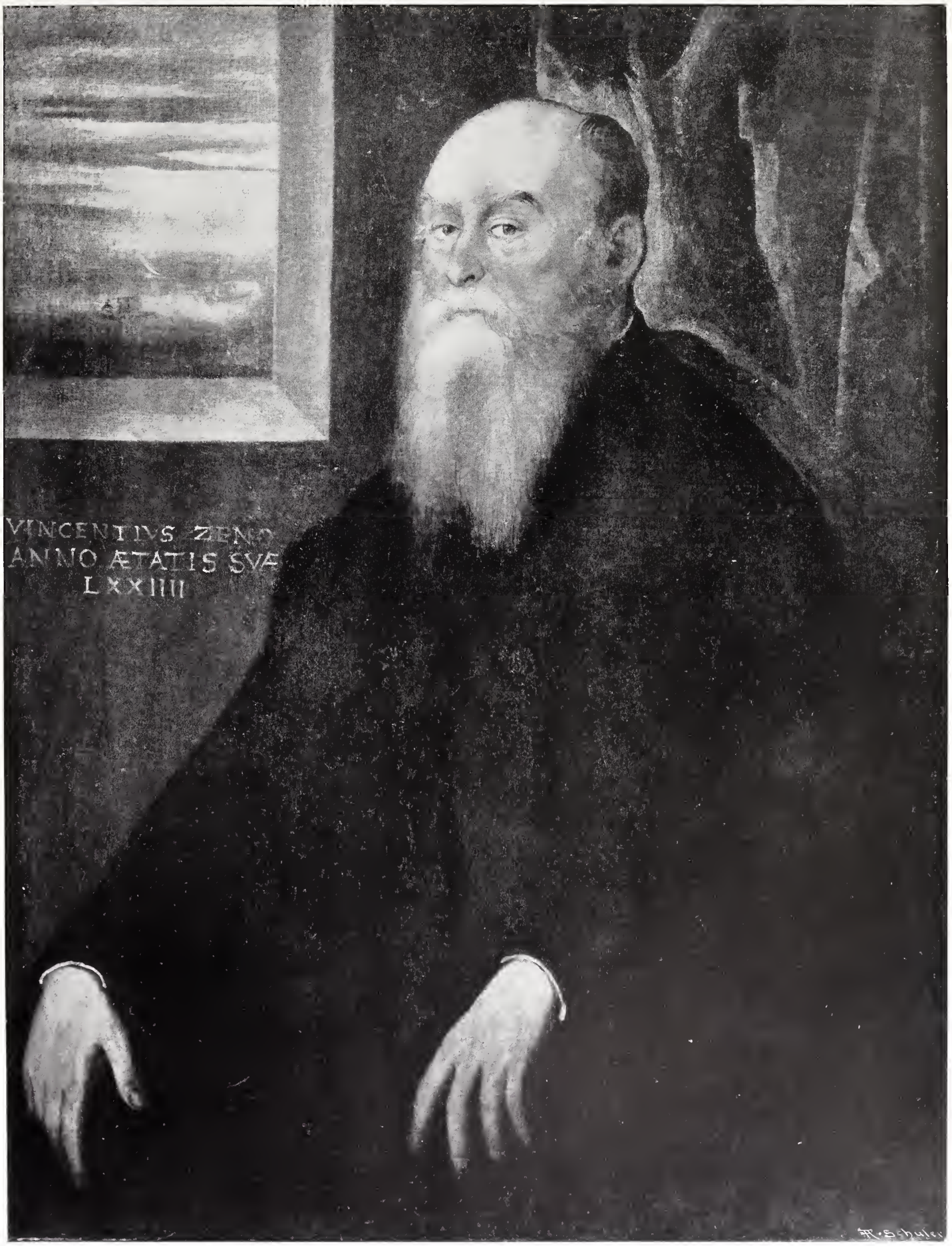
JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO

Bildnis des Luigi Cornaro.

Auf Leinwand, h. 1.12, br. 0.85.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO

Bildnis des Vincenzo Zeno.

Auf Leinwand, h. 1.11, br. 0.86.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO

Der Tempelgang Mariä.

Auf Leinwand.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO

Die Hochzeit zu Kana.

Auf Leinwand.

Das Museum 12.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO

Die Auffindung des Leichnams des hl. Markus.

Auf Leinwand, h. 3.97, br. 4.02.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO

Maria Aegyptiaca.

Auf Leinwand.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

UNBEKANNTER MEISTER UM 1350

Der hl. Augustinus.

Auf Holz, h. 1.13, br. 1.03.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LORENZO BERNINI

Monument einer Frau.

Marmor.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JOHN CONSTABLE

Die Farm.

Auf Leinwand, h. 1.46, br. 1.24.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JOHN CONSTABLE

Der Heukarren.

Auf Leinwand, h. 1.29, br. 1.85. Bez. 1821.

Das Museum 18.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JOHN CONSTABLE

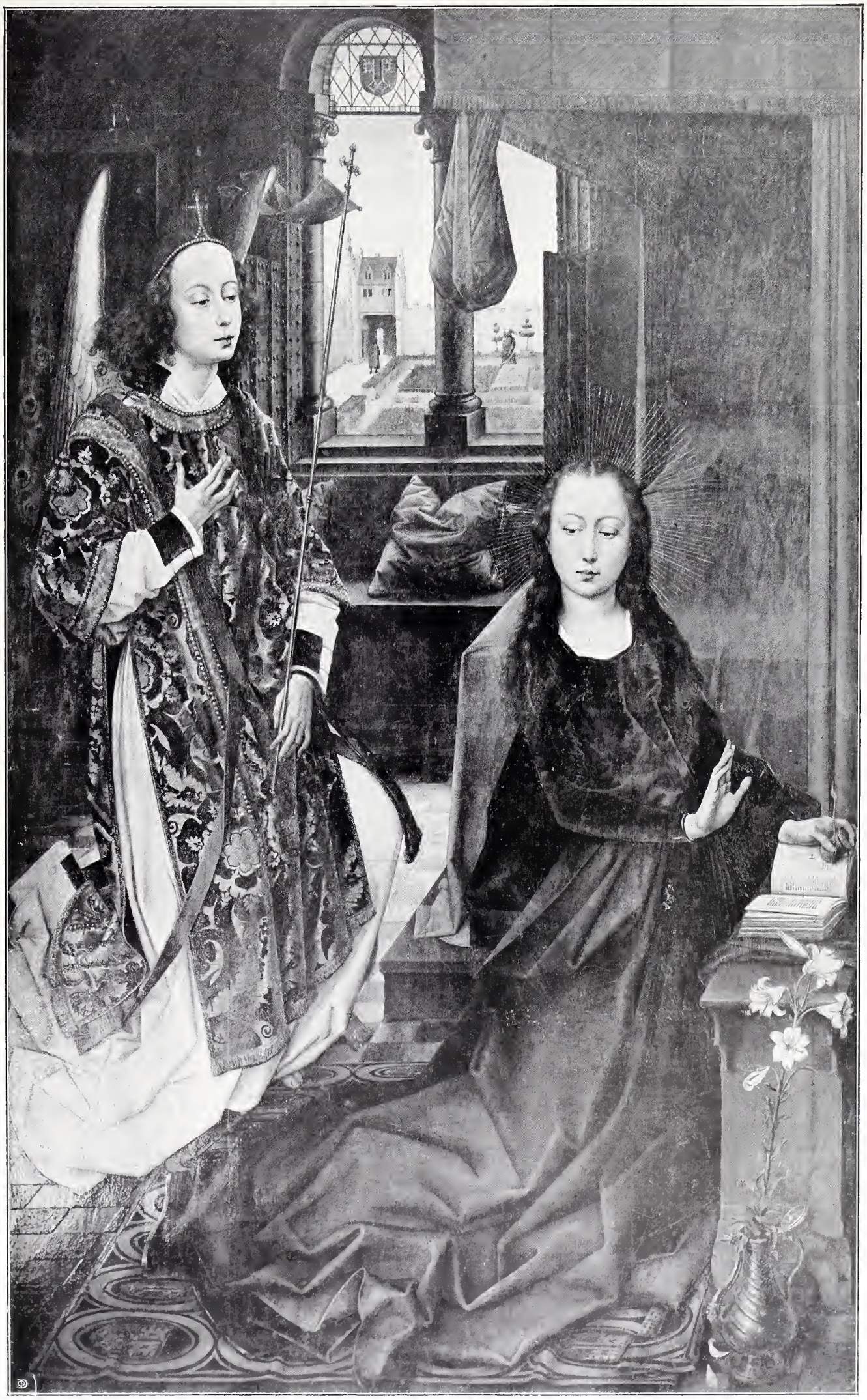
Flatford Mill.

Auf Leinwand, h. 1.00, br. 1.27.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



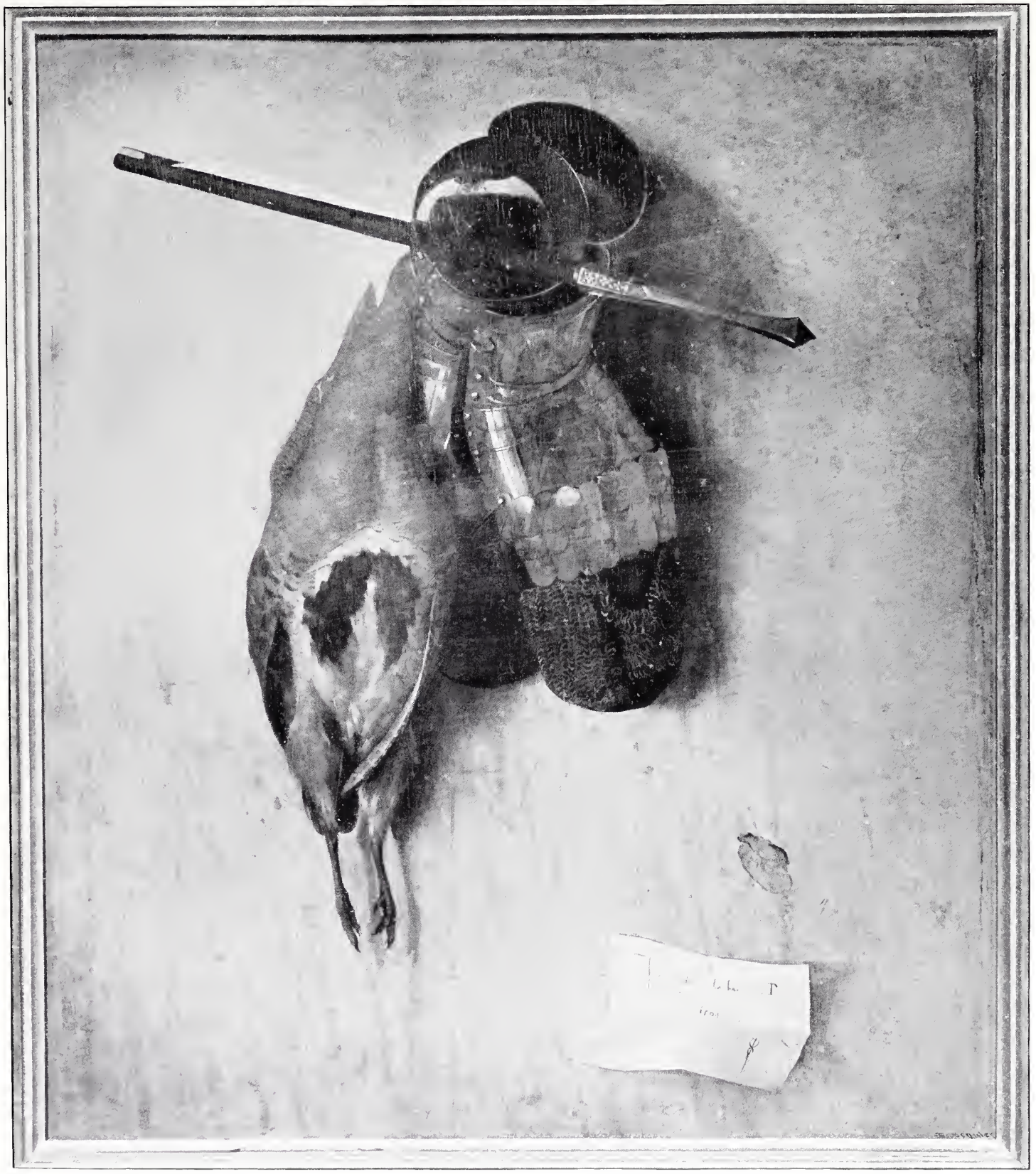
NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1460

Die Verkündigung Mariä.

Auf Holz, h. etwa 1.75, br. etwa 1.00.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



JACOPO DE' BARBARI

Stillleben.

Auf Holz, h. 0.49, br. 0.42.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DIE MEISTER VON MESSKIRCH

Die von Heiligen umgebene Madonna in der Glorie.

Auf Holz, h. 0.64, br. 0.60.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

HANS HOLBEIN DER JÜNGERE

Bildnis der Herzogin Christine von Mailand.

Auf Holz.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DONATELLO

Madonna in Wolken.

Marmorrelief, etwa h. u. br. 0.60.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Zwei Männer in Betrachtung des Mondes.

Auf Leinwand, h. 0.35, br. 0.44.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Harzlandschaft.

Auf Leinwand, h. 0.55, br. 0.71.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Mondaufgang am Meere.

Auf Leinwand, h. 0.55, br. 0.71.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

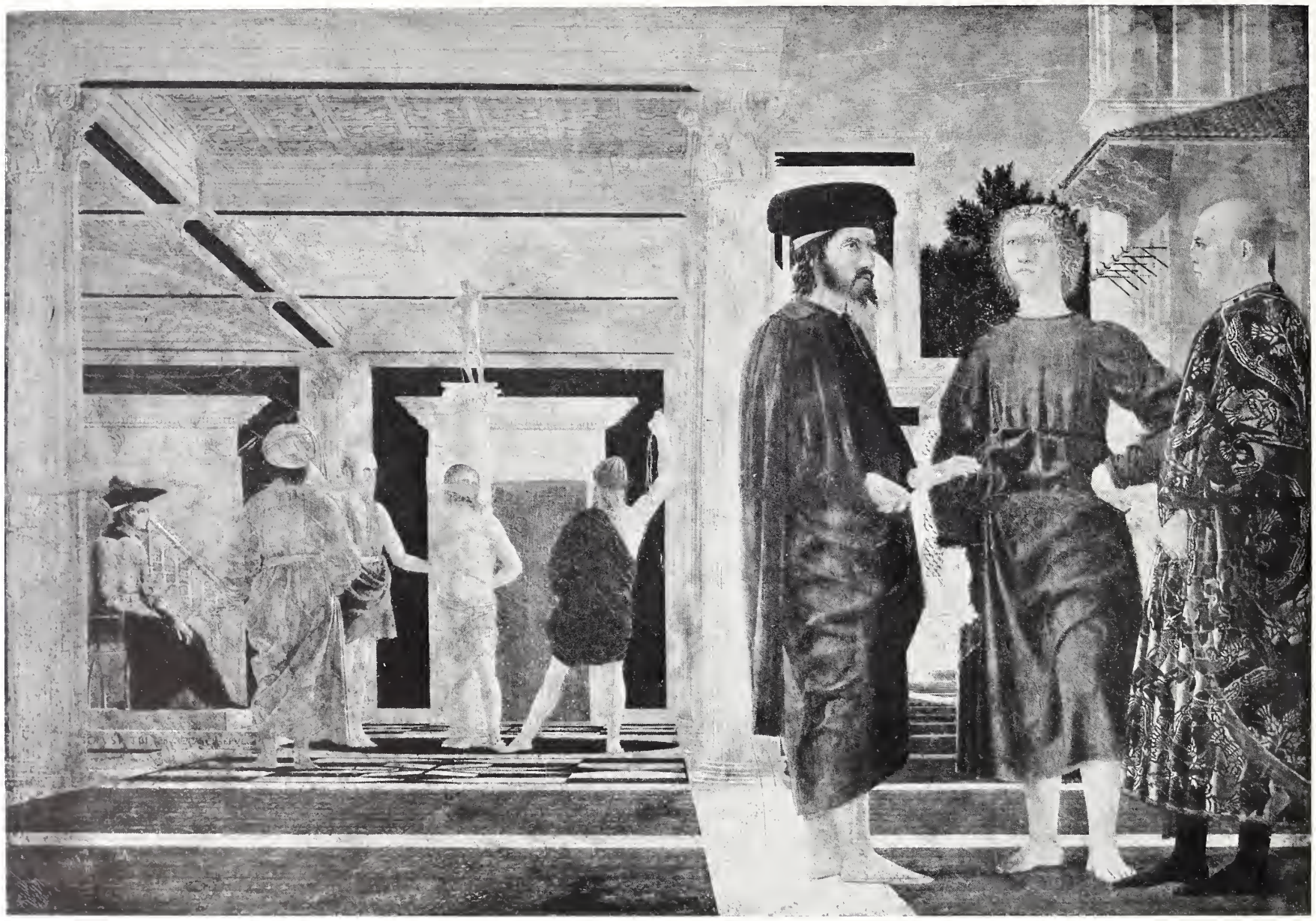
CASPAR DAVID FRIEDRICH

Rügensche Landschaft.

Auf Leinwand, h. 0.59, br. 0.87.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

PIERO DELLA FRANCESCA

Die Geisselung Christi.

Auf Holz.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN VERMEER VAN DELFT

Gesellschaftsscene.

Auf Leinwand, h. 1.43, br. 1.30.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

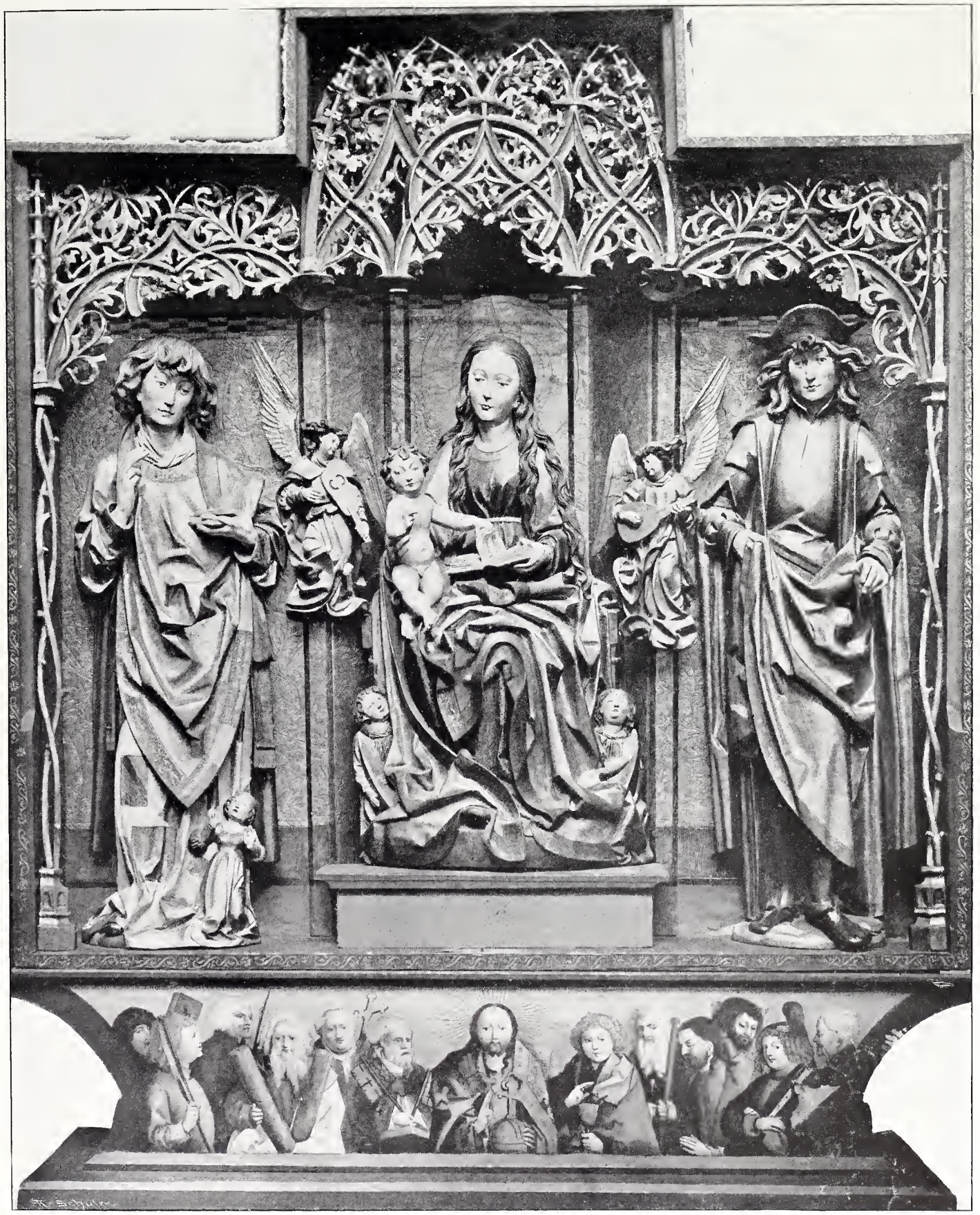
JAN VERMEER VAN DELFT

Bildnis einer jungen Frau.

Auf Leinwand, h. 0.82, br. 0.66.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



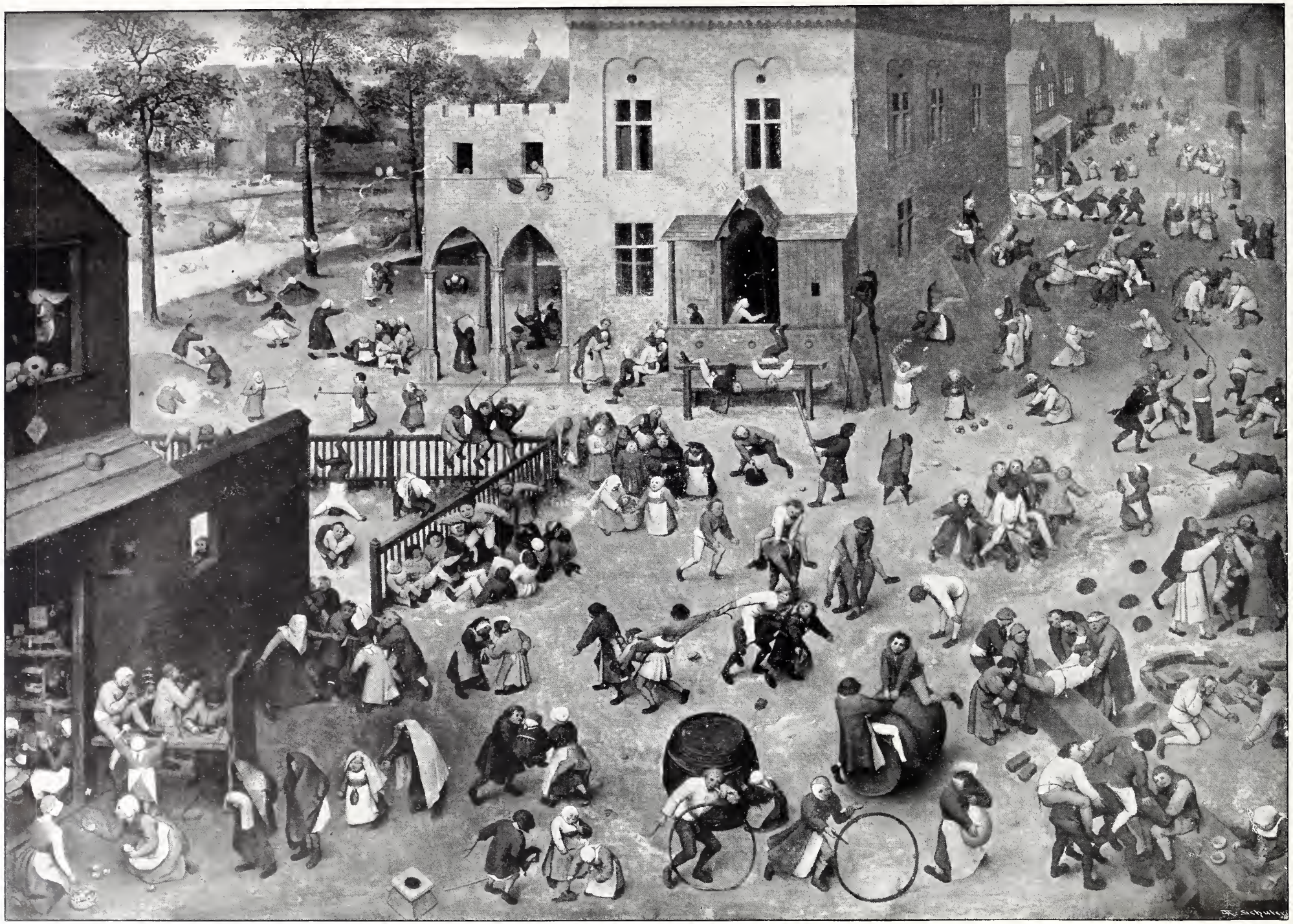
SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1510

Maria mit dem Kinde und zwei Heilige.

Holzschnitzerei, h. 2.50, br. 2.12.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE

Spielende Kinder.

Auf Holz, h. 1.18, br. 1.61. Bez. 1560.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE

Der babylonische Turmbau.

Auf Holz, h. 1,14, br. 1.55. Bez. 1563.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE

Das Schlaraffenland.

Auf Holz, h. 0.50, br. 0.77. Bez. 1567.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

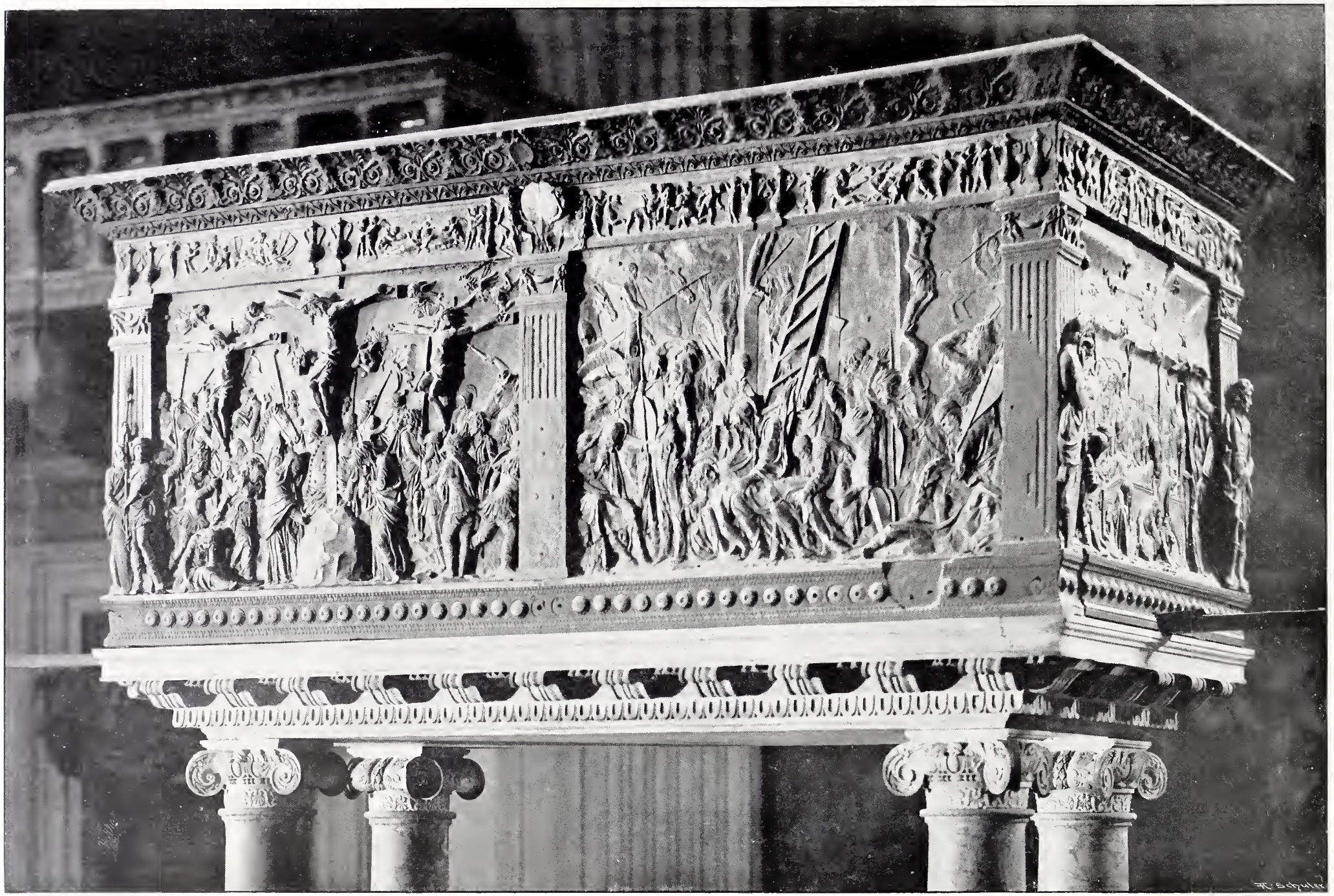
PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE

Winterlandschaft.

Auf Holz, h. 1.17, br. 1.62.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



DONATELLO

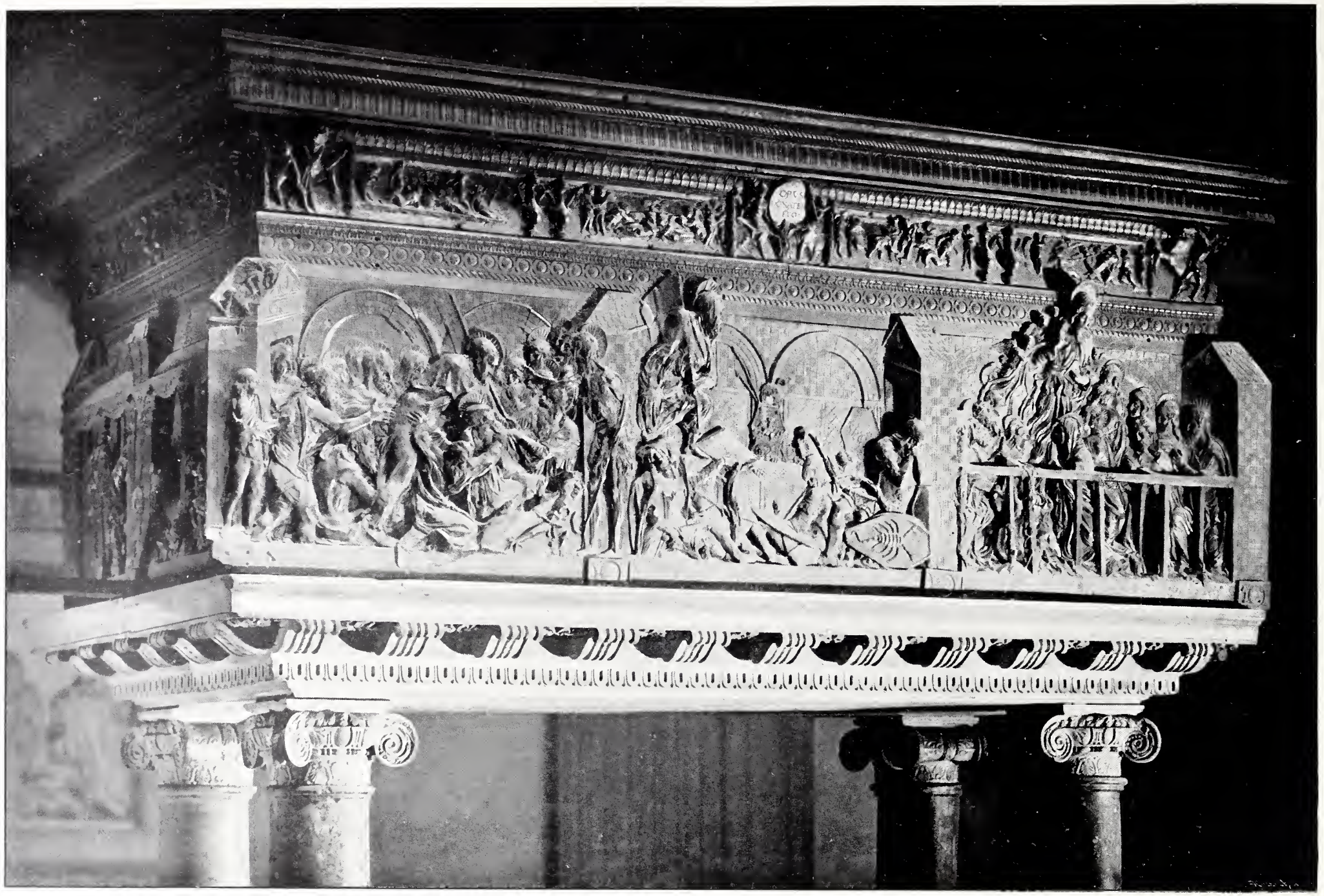
Die Kanzel rechts.

Bronze, Gesamthöhe 4.06.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



DONATELLO

Die Kanzel links.

Bronze, Gesamthöhe 3.92.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DONAT

Höllenfahrt — Auferst

Bronzereliefs der Vorderseite d

Das Muse

Einzelverkauf nicht gestattet.

LO

g — Himmelfahrt.

nzel links (vergl. Taf. 38).

. 40.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

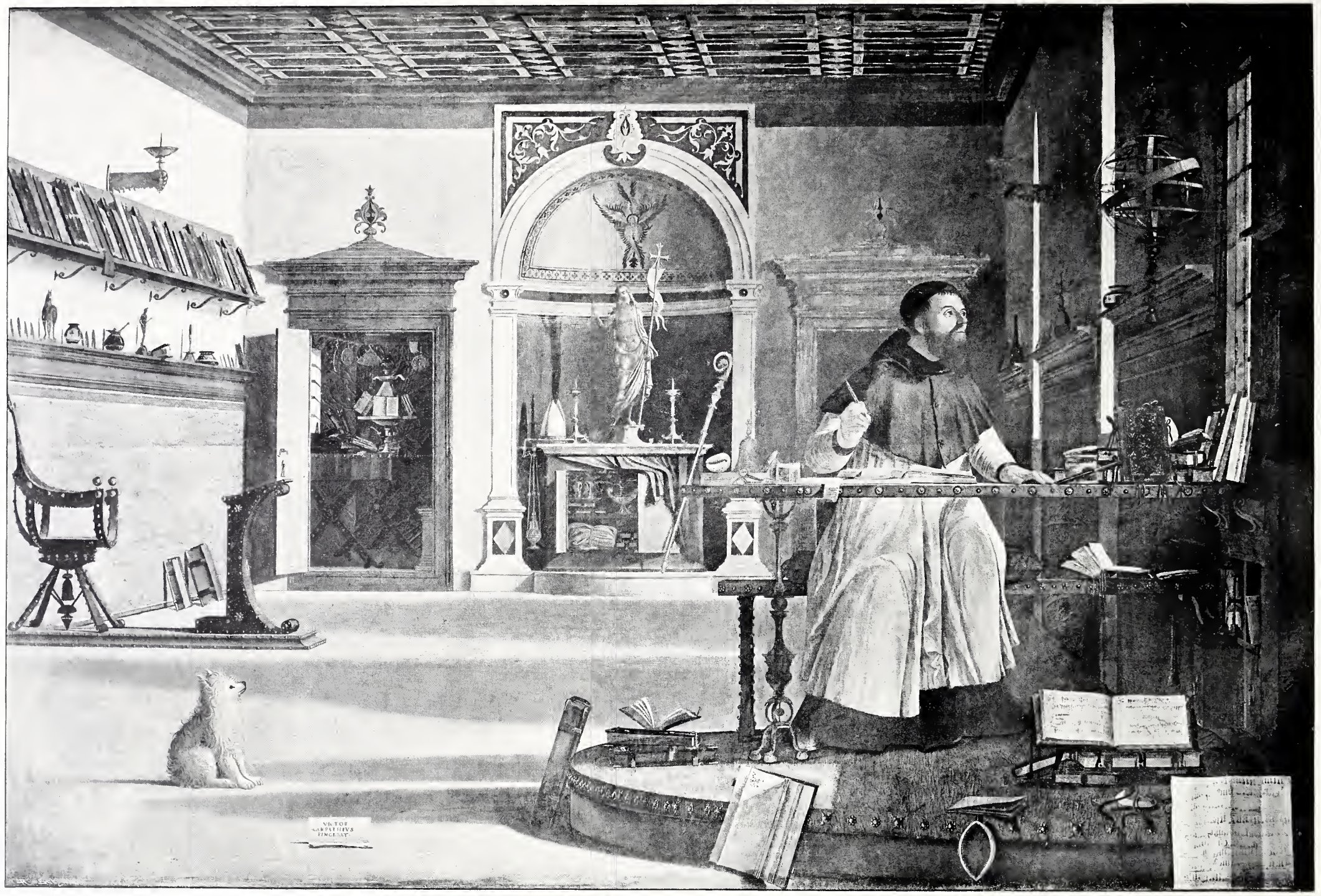
VITTORE CARPACCIO

Die Darbringung im Tempel.

Auf Leinwand, h. 4.05, br. 2.25. Bez. 1510.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



VITTORE CARPACCIO

Der heilige Hieronymus.

Auf Holz, h. 1.41, br. 2.18.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

VENEDIG
Akademie.

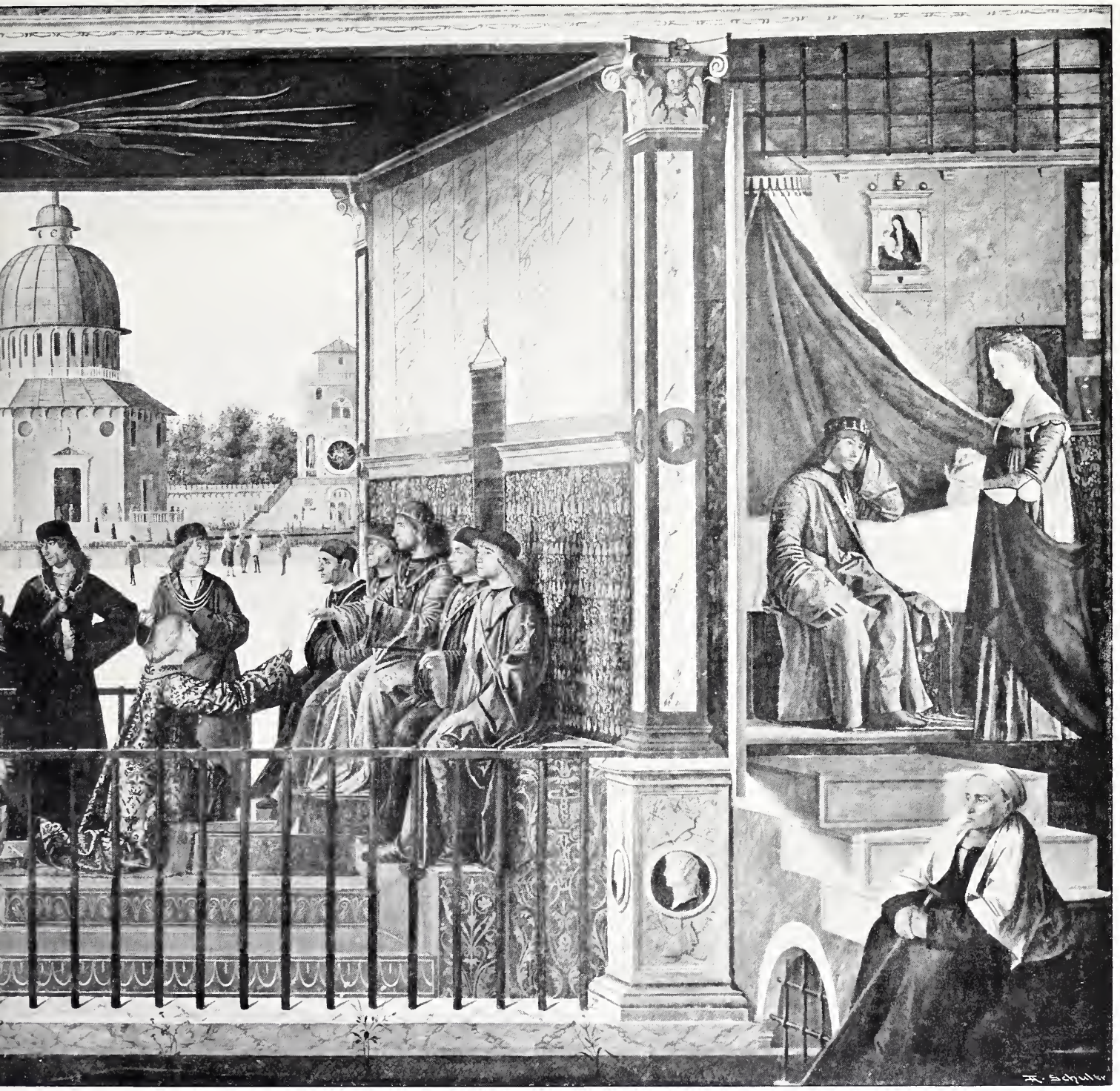
VITTORE

Ursula-Legende: Die Gesandten de

Auf Leinwan

Das Mu

Urheberrechtlich geschützt. Weiterverkauf nicht gestattet.



RPACCIO

nischen Königs vor König Maurus.

75, br. 5 88.

43. 44.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

VITTORE

Ursula-Legende: Abschied

Auf Leinwand, h. 2

Das Mu

Einzelverkauf nicht gestattet.

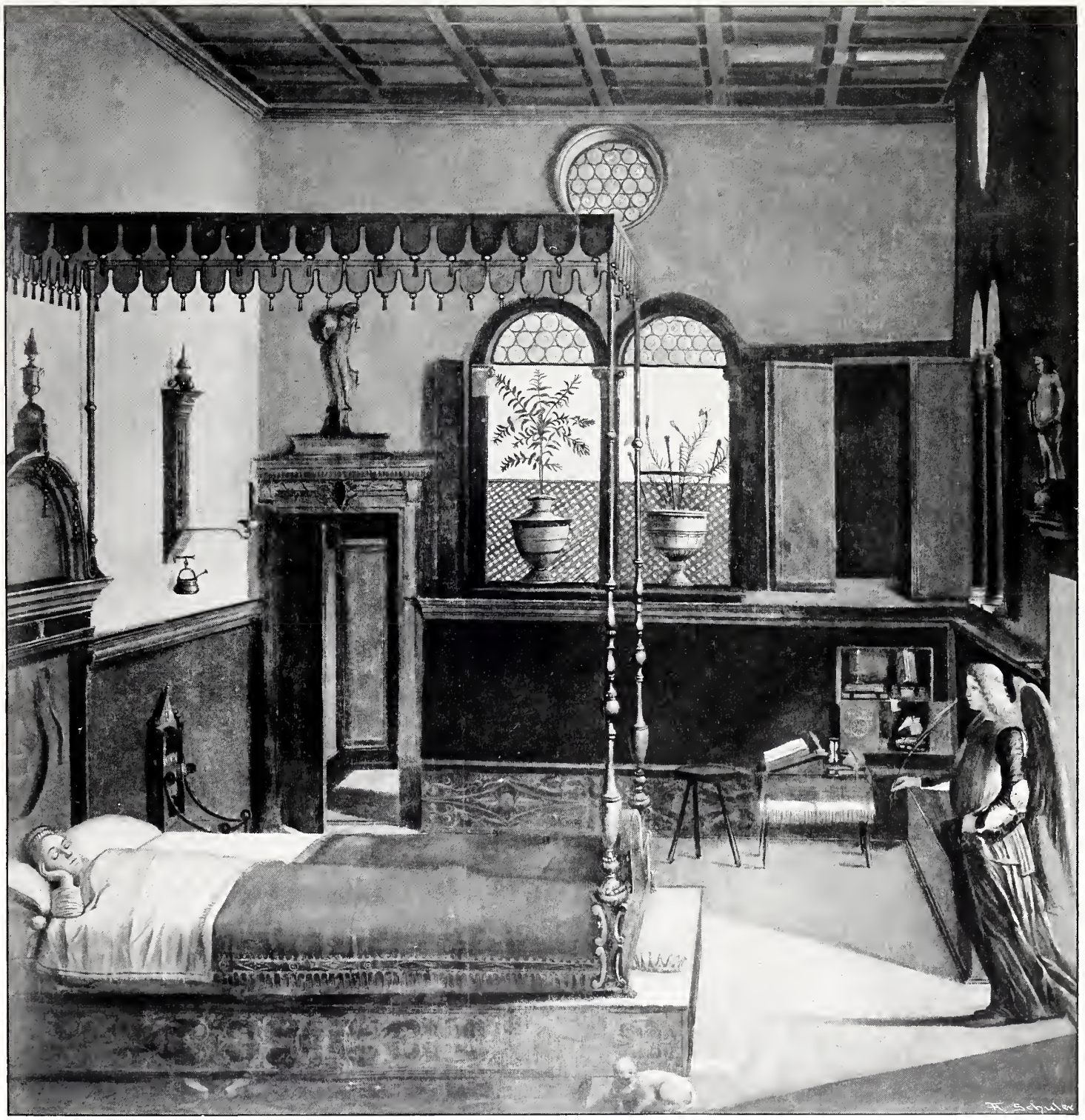
RPACCIO

Aufbruch zur Wallfahrt.

. 6.11. Bez. 1495.

45. 46.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



VITTORE CARPACCIO

Ursula-Legende: Ursulas Traum.

Auf Leinwand, h. 2.75, br. 2.66.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

VITTORE CARPACCIO

Die sog. zwei Curtisanen.

Auf Holz, h. 0.55, br. 0.92.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GUIDO MAZZONI

Kopf eines Greises.

Fragment einer Gruppe, die Anbetung des Kindes darstellend.

Gebrannter Ton, bemalt; lebensgross.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

GUIDO MAZZONI

Die Beweinung Christi.

Gebrannter Ton, bemalt; lebensgross.

Das Museum 50.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM

Die Heimsuchung Mariä.

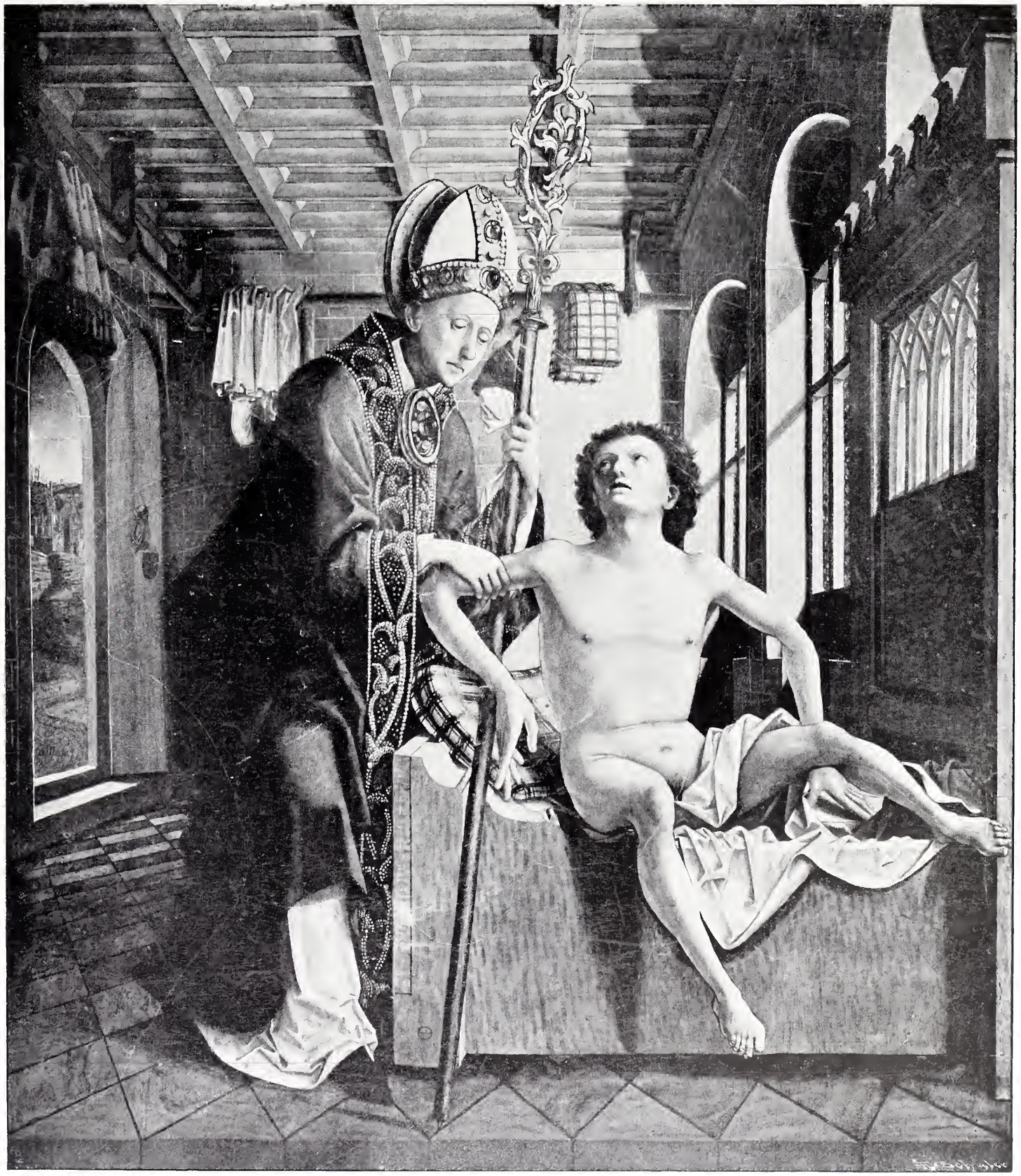
Auf Holz, h. 2.13, br. 1.07.

Das Museum 51.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



MICHAEL PACHER

Nicolaus von Cusa, einen Kranken heilend.

Auf Holz, h. 1.03, br. 0.91.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN BOTH

Italienische Landschaft.

Auf Leinwand, h. 1.15, br. 1.59.

Das Museum 53.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

KAREL DUJARDIN

Der Knabe mit dem Esel.

Auf Holz, h. 0.23, br. 0.28.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LEON BONNAT

Der Staatsmann Adolphe Thiers.

Auf Leinwand.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

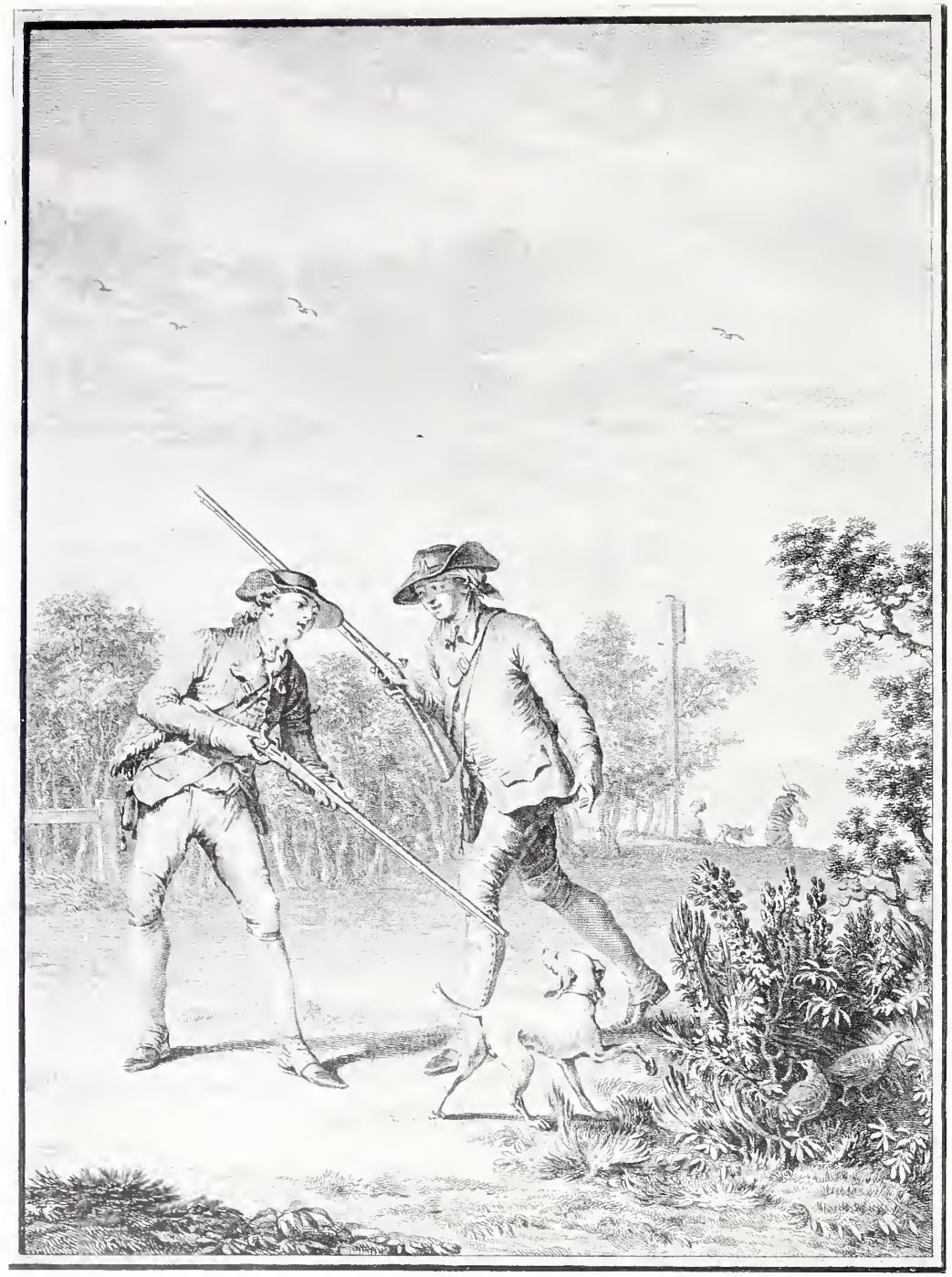
Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ALEXANDRE-GABRIEL DECAMPS

Türkische Schule.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



JEAN MICHEL MOREAU GEN. MOREAU LE JEUNE

Zwei Bilder zu Rousseaus Emile (Ausgabe London-Brüssel 1774—1783).

Kupferstiche, in wirklicher Grösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JEAN MICHEL MOREAU GEN. **MOREAU LE JEUNE**
Illustration zu Voltaires Candide (Ausgabe Kehl, 1784—89).

JEAN JACQUES FRANÇOIS LE BARBIER
Illustration zu Rousseaus Confessions (Ausgabe Paris, 1788—93).

CLEMENT PIERRE MARILLIER
Zwei Illustrationen zu den „Oeuvres choisies“ des P. Prevost.
Kupferstiche, in wirklicher Grösse.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PIERRE LE BONTEUX

Illustration zu Delaborde „Choix de Chansons“, Paris 1773, Bd. II „Conseils aux femmes“.

Kupferstich, wirkliche Grösse.

JEAN MICHEL MOREAU LE JEUNE

Illustration zu Delaborde „Choix de Chansons“, Paris 1773, Bd. I „La Dormeuse“.

Kupferstich, wirkliche Grösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

HUBERT FRANÇOIS BOURGUIGNON GEN. GRAVELOT

Illustration zu Boccaccio, 1757; Aetzdruck und fertiges Blatt.

CHARLES EISEN

Zwei Illustrationen zu Lafontaines „Contes et nouvelles", 1762.

Kupferstiche, in wirklicher Grösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

HUBERT FRANÇOIS BOURGUIGNON GEN. GRAVELOT

Illustration zu „Graf Essex“ von Thomas Corneille (1764) und zu den „Contes moreaux“ von Marmontel (1765).

Kupferstiche, in wirklicher Grösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MEISTER DES TODES MARIAE

Bildnis einer Frau.

Auf Holz, h. 0.54, br. 0.40.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

ALBRECHT ALTDORFER

Die wundertätige Heilquelle.

Auf Holz, h. 0.78, br. 0.65.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FERDINAND BOL

Jakobs Traum.

Auf Leinwand, h. 1.28, br. 0.97.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

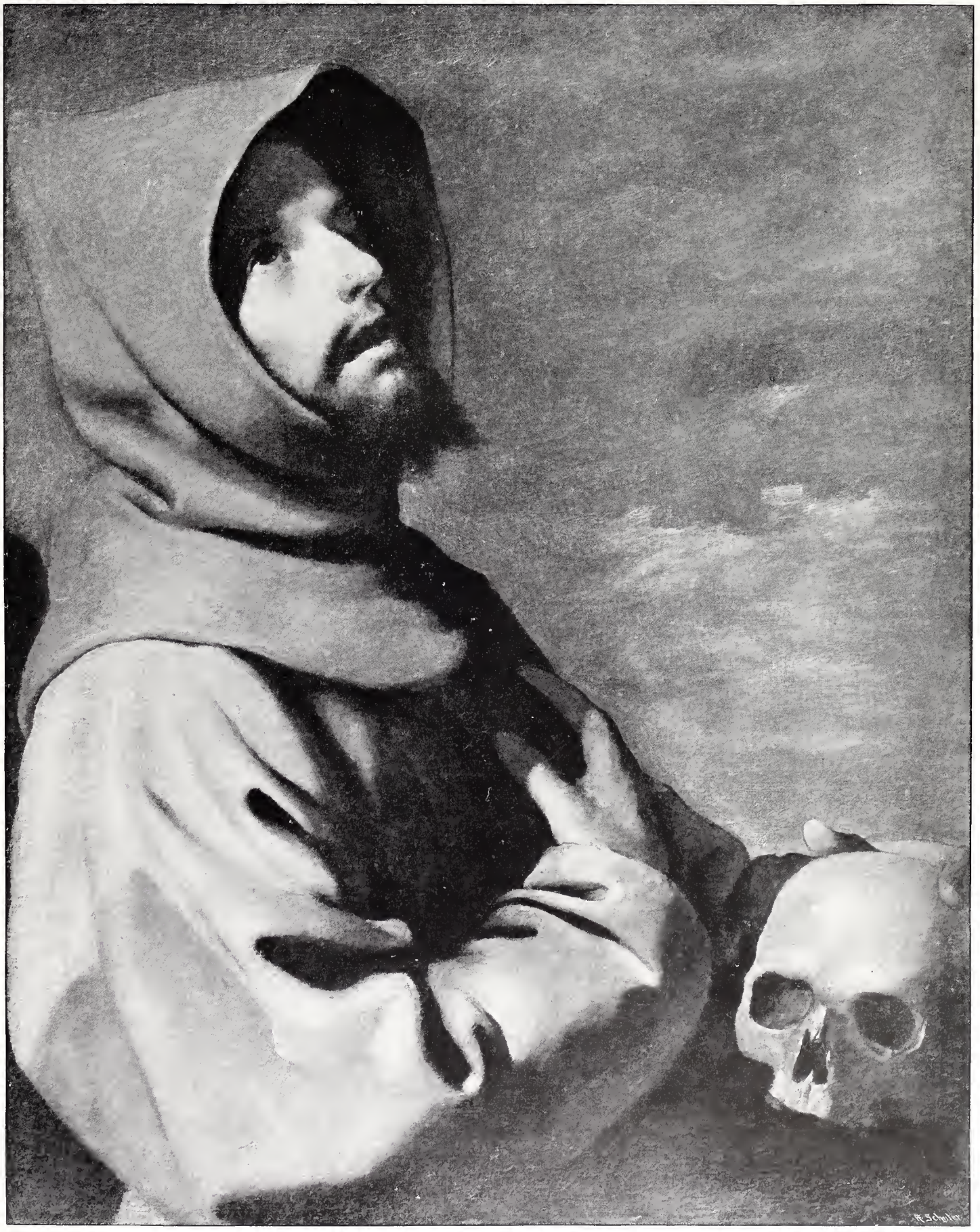
FRANCISCO DE ZURBARAN

Betender Mönch.

Aut Leinwand, h. 1.55, br. 1.00.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



FRANCISCO DE ZURBARAN

Der heilige Franziskus

Auf Leinwand, h. 0.64, br. 0.52.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FRANCISCO DE ZURBARAN

Der Pater Francisco Zumel. — Der Pater Hieronymus Perez.

Auf Leinwand, h. je 2.04, br. je 1.22.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MEISTER DES TODES MARIAE

Die Anbetung der Könige.

Auf Holz, h. 2,51, br. 1,85.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTON VAN DYCK

Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde.

Auf Holz, h. 1.05, br. 0.76.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN STEEN

Die Hochzeit zu Kana.

Auf Holz, h. 0 58, br. 0.48.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ADRIAAN VAN DE VELDE

Eisbelustigung.

Auf Leinwand (die auf Holz geklebt ist), h. 0.33, br. 0.45.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DONATELLO
Sakraments-Tabernakel.
Marmor.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DOMENICO THEOTOCOPULI, GEN. EL GRECO

Bildnis eines Unbekannten.

Auf Leinwand, h. 0.70, br. 0.62.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DOMENICO THEOTOCOPULI, GEN. EL GRECO

Der hl. Hieronymus.

Auf Leinwand, h. 0.58, br. 0.47.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DOMENICO THEOTOCOPULI, GEN. EL GRECO

Die Heilung des Blinden.

Auf Leinwand, h. 0.49, br. 0.61.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DOMENICO THEOTOCOPULI, GEN. EL GRECO

Das jüngste Gericht.

Auf Leinwand.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DOMENICO THEOTOCOPULI, GEN. EL GRECO

Die Beisetzung des Grafen Orgaz.

Auf Leinwand.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN VAN SCOREL

Familienbildnis.

Auf Holz, h. 1.18, br. 1.40.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

HENDRIK MARTENSZ SORGH

Die Fischverkäuferin.

Auf Holz, h. 0.49, br. 0.37. Bez. 1664.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GABRIEL METSU

Die Spitzenklöpplerin.

Auf Holz, h. 0.35, br. 0.265.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JENS JUËL

Der Künstler mit seiner Frau an der Staffelei.

Auf Holz, h. 0.53, br. 0.42. Bez. 1791.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JENS JUËL

Bildnis einer Dame und ihres Sohnes.

Auf Leinwand. h. 0.63, br. 0.47.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CHRISTOFFER WILHELM ECKERSBERG

Bildnis des Bildhauers Thorwaldsen.

Auf Leinwand, h. 0.90, br. 0.79.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CHRISTOFFER WILHELM ECKERSBERG

Brigg mit Lotsenkutter.

Auf Leinwand, h. 0.58, br. 0.85. Bez. 1831.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CHRISTEN SCKJELLERUP KÖBKE

Landschaft.

Auf Leinwand.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PETER SEVERIN KROYER

Sommerabend am Strande.

Auf Leinwand.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

WILHELM HAMMERSHÖI
Sonnenschein im Zimmer.
Auf Leinwand.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

EJNAR NIELSEN

Doppelbildnis.

Auf Leinwand.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANGELO BRONZINO

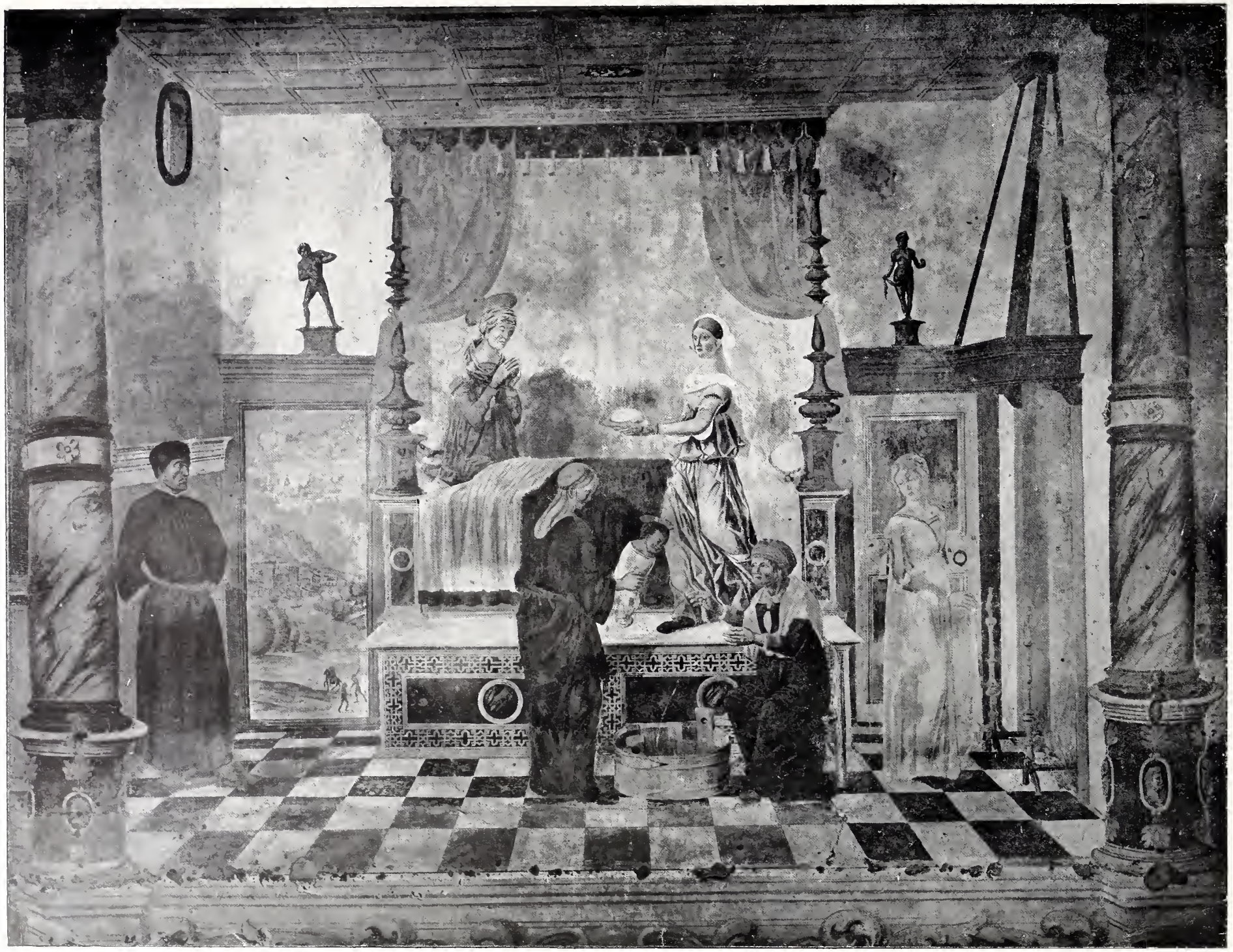
Bildnis eines Unbekannten.

Auf Holz, h. 1.16, br. 0.88.

Die kleine Abbildung stellt den „Dornauszieher", antike Bronze im Capitolinischen Museum zu Rom dar.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



GIROLAMO DA SANTA CROCE

Die Geburt Mariae.

Fresko.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

LORENZO GHIBERTI

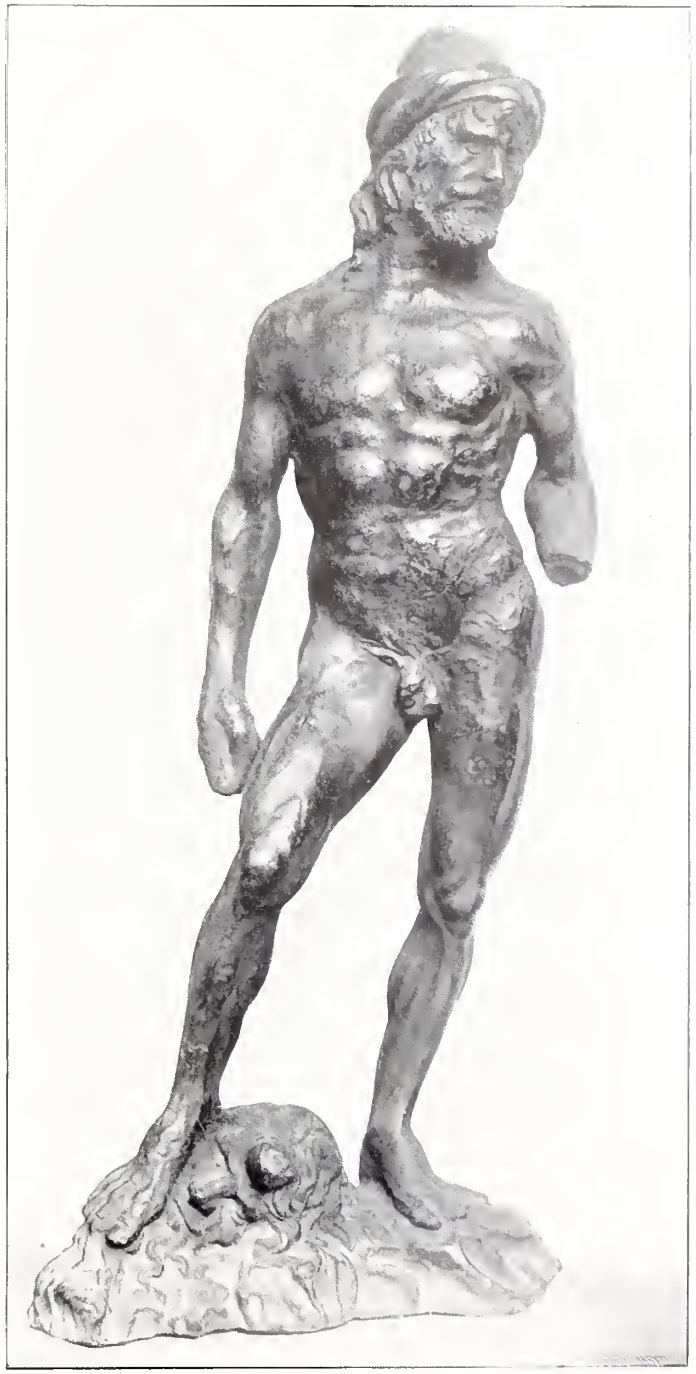
Herkules.

Bronzefigürchen an der Paradiesestür.

BERTOLDO DI GIOVANNI

Ausruhender Herkules.

Bronzestatuette, h. 0.36.



ANTONIO POLLAJUOLO

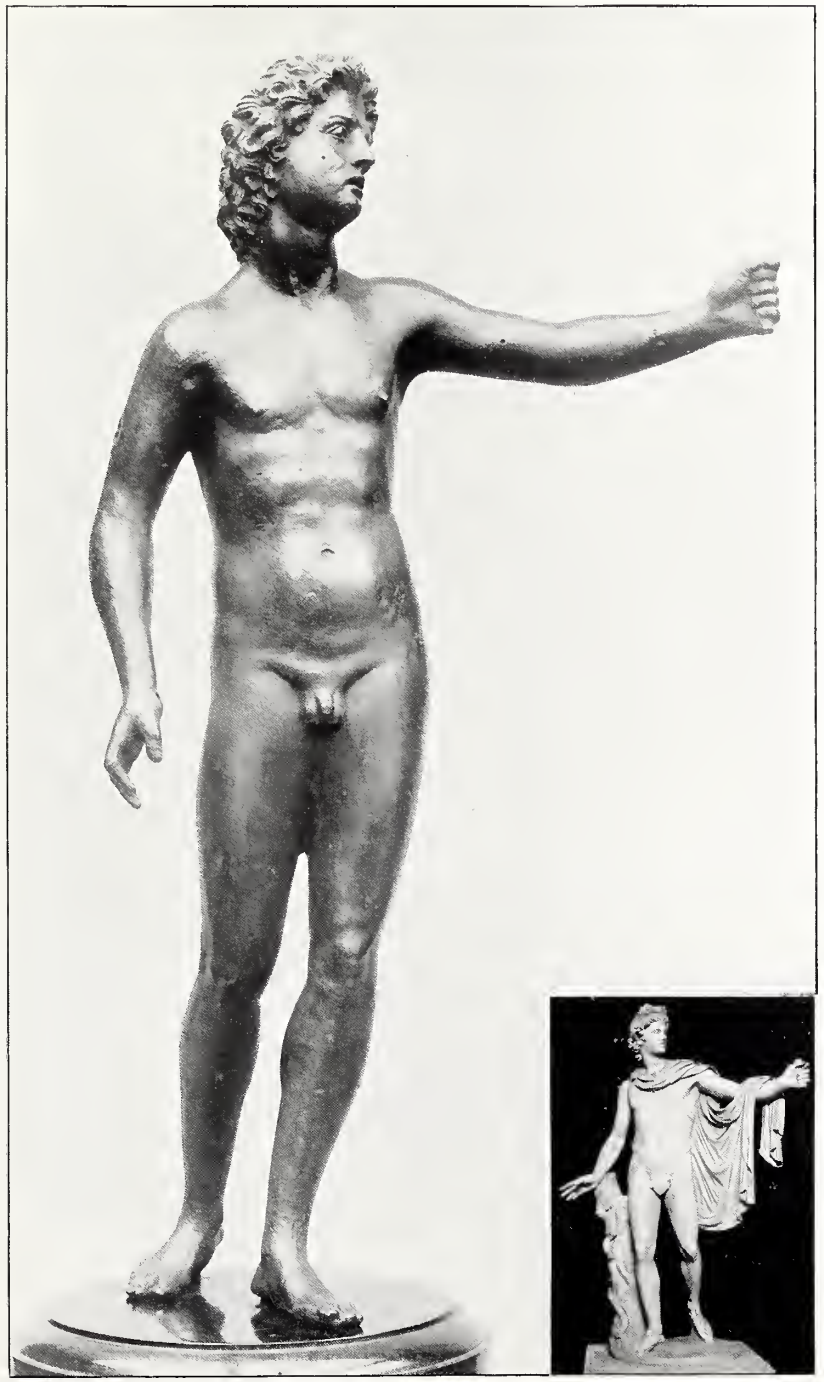
David.

Bronzestatuette.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LONDON. Victoria and Albert Museum.
BERLIN. Kaiser Friedrich-Museum.
OXFORD. Ashmolean-Museum.



PADUANISCHER KÜNSTLER

Apollo.

Bronzestatuette, h. 0.24.

FLORENTINISCHER KÜNSTLER

Schreitende Frau.

Bronzestatuette, h. 0.335.

FRANCESCO DA SANT' AGATA

Herkules.

Bronzestatuette, h. 0.225.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTONIO POLLAJUOLO

Herkules und Antaeus

Bronzegruppe.

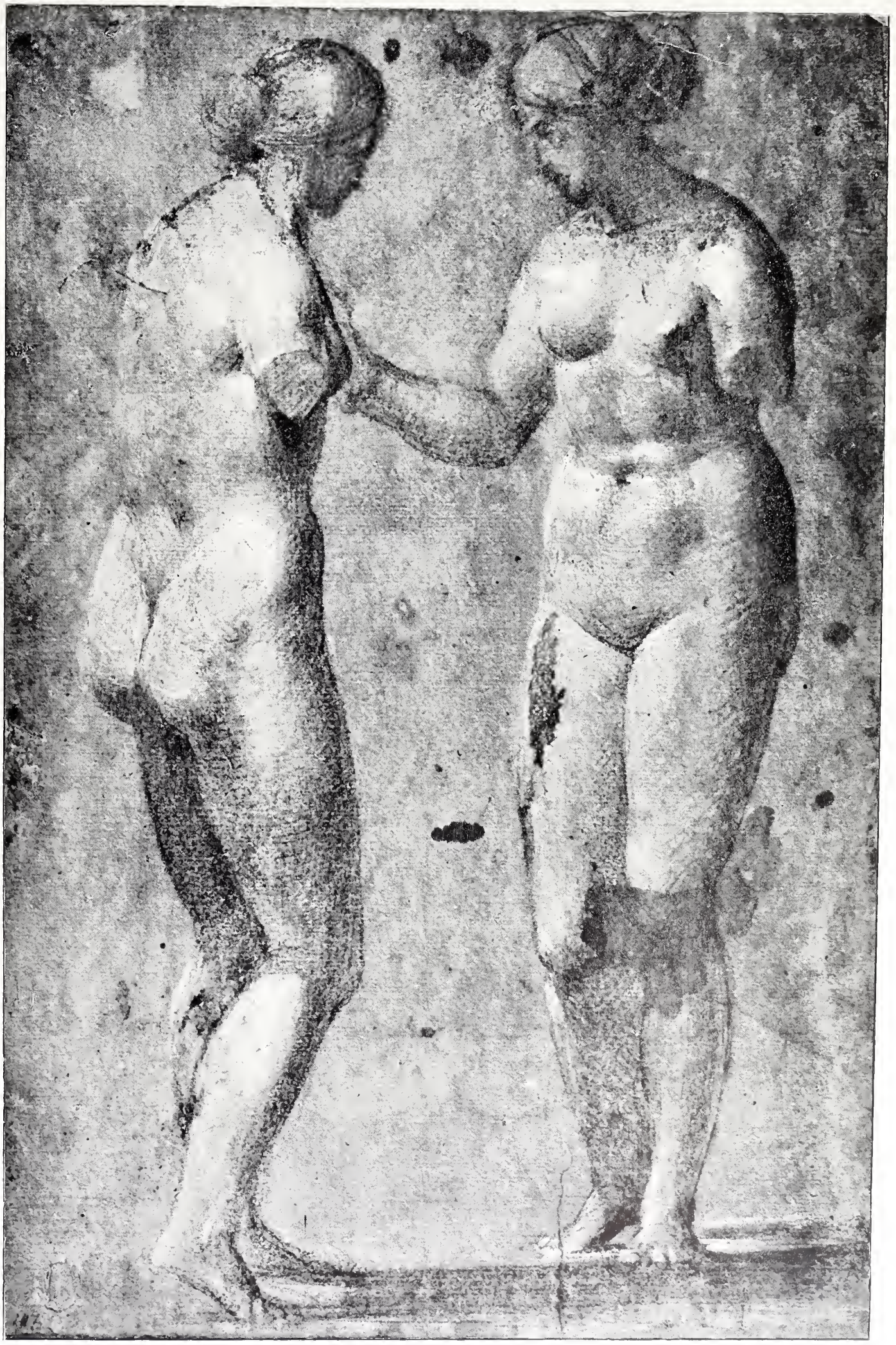
FRANCESCO DA SANT' AGATA

Herkules und Antaeus.

Bronzegruppe, h. 0.375.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



FRA BARTOLOMMEO

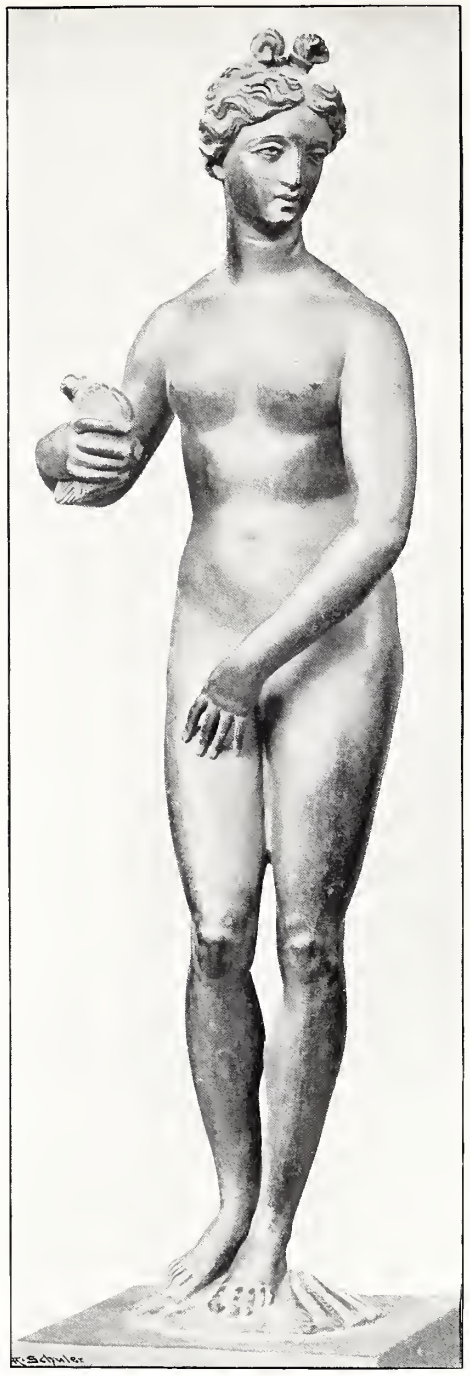
Kreidezeichnung nach einer antiken Venus.

Venus von Medici.
Florenz, Uffizien.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DONATELLO
Leuchterfigur.
Bronze, h. 0.46.



BACCIO BANDINELLI
Venus.
Bronzestatuette.

OBERITALIENISCHER KÜNSTLER
Venus.
Bronze, h. 0 25.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BERLIN
Antiquarium.

III. JAHRH. vor Christi
Griechische Kunst

GRIECHISCHER KÜNSTLER DES III. JAHRH. VOR CHRISTI

Gefesselte Sklaven.

Bronze.

BERLIN
Kaiser Friedrich-Museum.

XVII. JAHRHUNDERT
Florentinische Schule.

PIETRO TACCA

Gefesselte Sklaven.

Bronzemodelle für ein Reiterdenkmal, h. 0,46.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Die unbefleckte Empfängnis.

Auf Leinwand, h. 2,36, br. 1,96.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Die Engelsküche.

Auf Leinwand, h. 1.80, br. 4.50; bez. 1646.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Isaak segnet den Jakob.

Auf Leinwand, h. 2.45, br. 3.58.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Der heilige Antonius von Padua.

Auf Leinwand, h. 1.65, br. 2.00.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Die heilige Familie mit dem Vöglein.

Auf Leinwand, h. 1.44, br. 1.88.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Die heilige Jungfrau mit dem Kinde.

Auf Leinwand. h. 1.64, br. 1.08.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Die Melonenesser.

Auf Leinwand, h. 1.44, br. 1.01.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MURILLO

Die Geldzählerin.

Auf Leinwand, h. 1.46, br. 1.13.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DONATELLO

Mariä Himmelfahrt.

Marmor, h. 0.66, br. 0.863.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DESIDERIO DA SETTIGNANO

Maria mit dem Kind.

Marmorrelief.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DESIDERIO DA SETTIGNANO

Bildnisbüste eines jungen Mädchens.

Marmor, h. 0.47.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

HANS HOLBEIN DER ÄLTERE

Anna selbdritt.

Auf Holz, h. 1.05, br. 0.78. Bez. 1512.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FRANZ SNYDERS

Stilleben.

Auf Leinwand, h. 1.71, br. 2.45.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ADRIAEN VAN OSTADE

Der Stammtisch in der Dorfschenke.

Auf Holz, h. 0.45, br. 0.39. Bez. 1660.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

PIETER DE HOOCH

Der Wachtsoldat.

Auf Holz, h. 0.55, br. 0.42.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BERNARDO BELOTTO GEN. CANALETTO

An der Frauenkirche in Dresden.

Auf Leinwand, h. 1.93, br. 1.85.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

Christbescherung in der Bauernstube.

Auf Holz, h. 0.61, br. 0.79.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

Bildnis der zweiten Gattin des Künstlers.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

Die Mutter des Künstlers.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

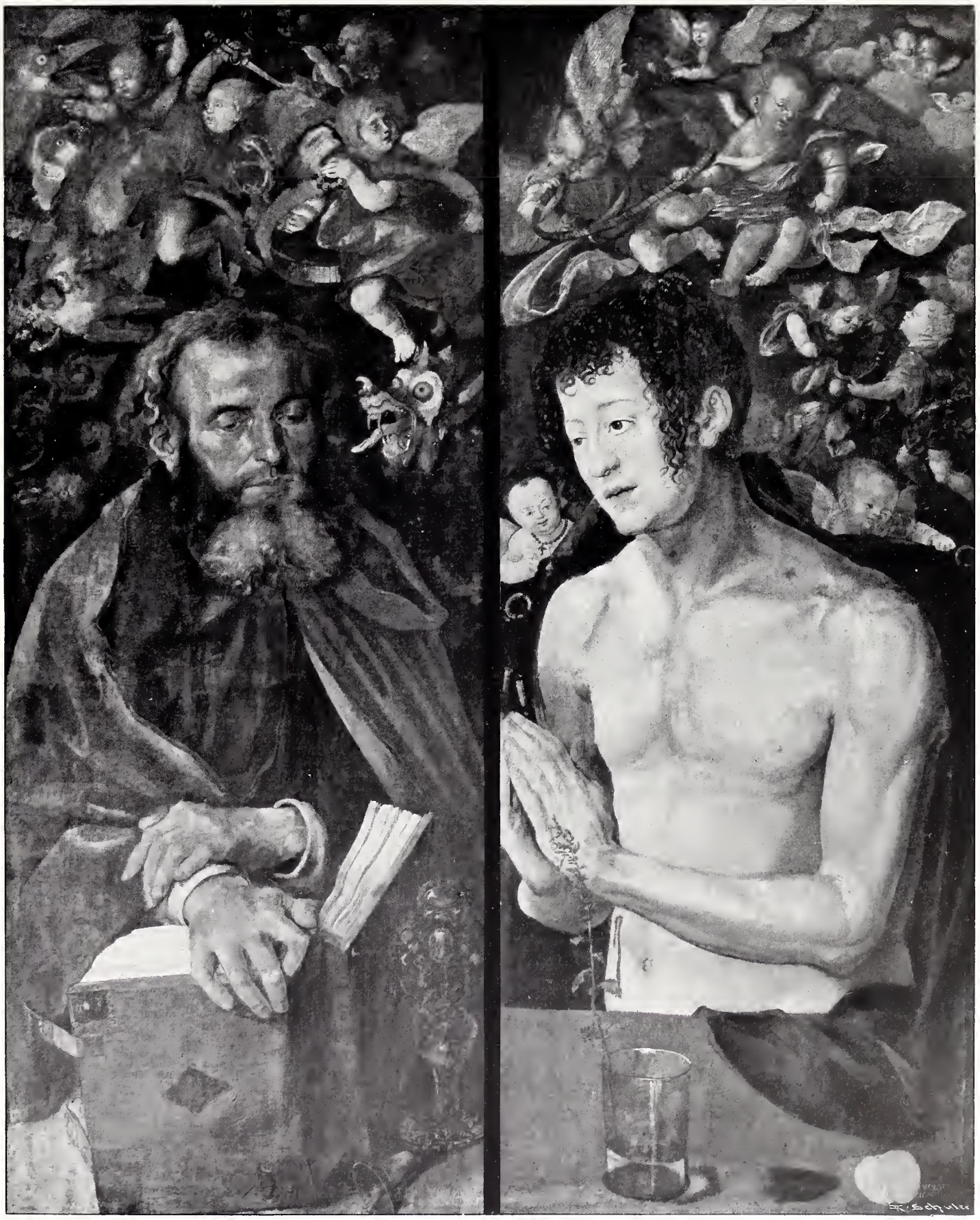
ALBRECHT DÜRER

Der Dresdener Altar, Mittelbild.

Wasserfarbe auf Leinwand, h. 0.95, br. 1.05.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



ALBRECHT DÜRER

Der Dresdner Altar, Flügel: Der hl. Antonius und der hl. Sebastian.

Wasserfarbe auf Leinwand, h. 1.12, br. je 0.43.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GABRIEL METSU

Die Wildhändlerin.

Auf Holz. h. 0.57, br. 0.43.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MARCANTONIO FRANCESCHINI

Die hl. Maria Magdalena.

H. ca. 0.80.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN

Selbstbildnis.

Pastell, h. 0.46, br. 0.38. Bez. 1775.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

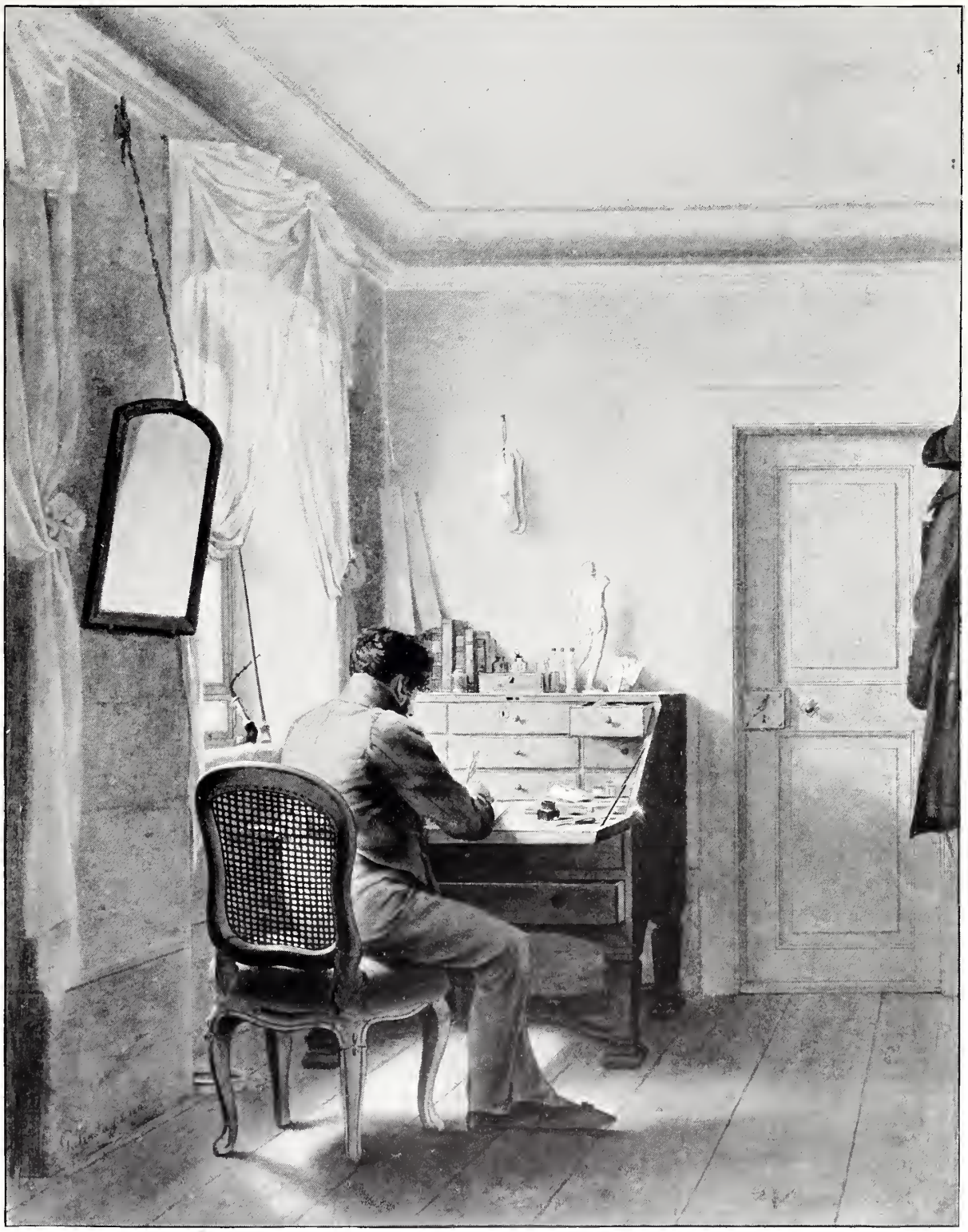
KASPAR DAVID FRIEDRICH

Frauengestalt an Friedrichs Atelierfenster.

Auf Holz, h. 0.44, br. 0.32.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

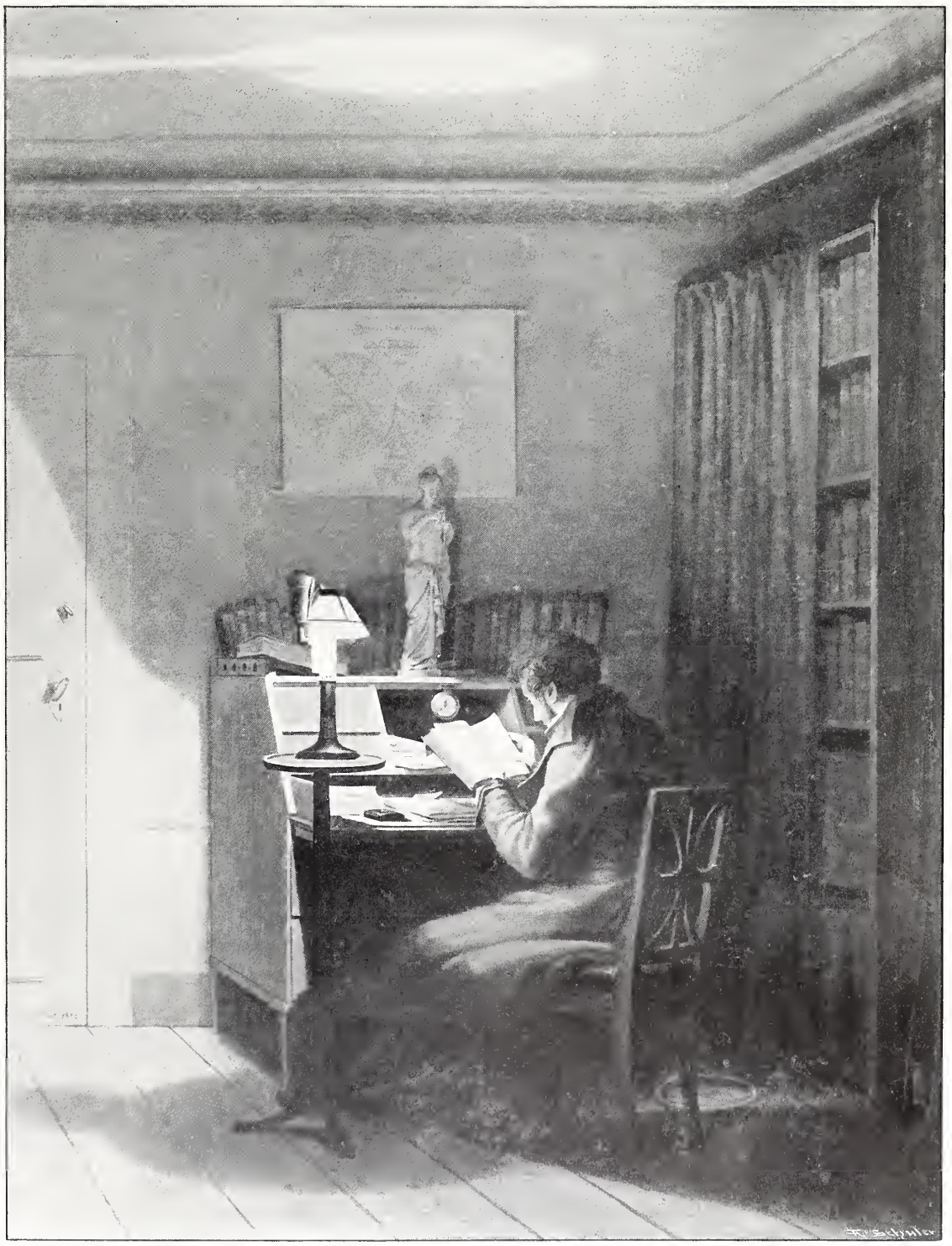
GEORG FRIEDRICH KERSTING

Innenraum mit Selbstbildnis.

Auf Holz, h. 0.465, br. 0.365. Bez. 1811.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

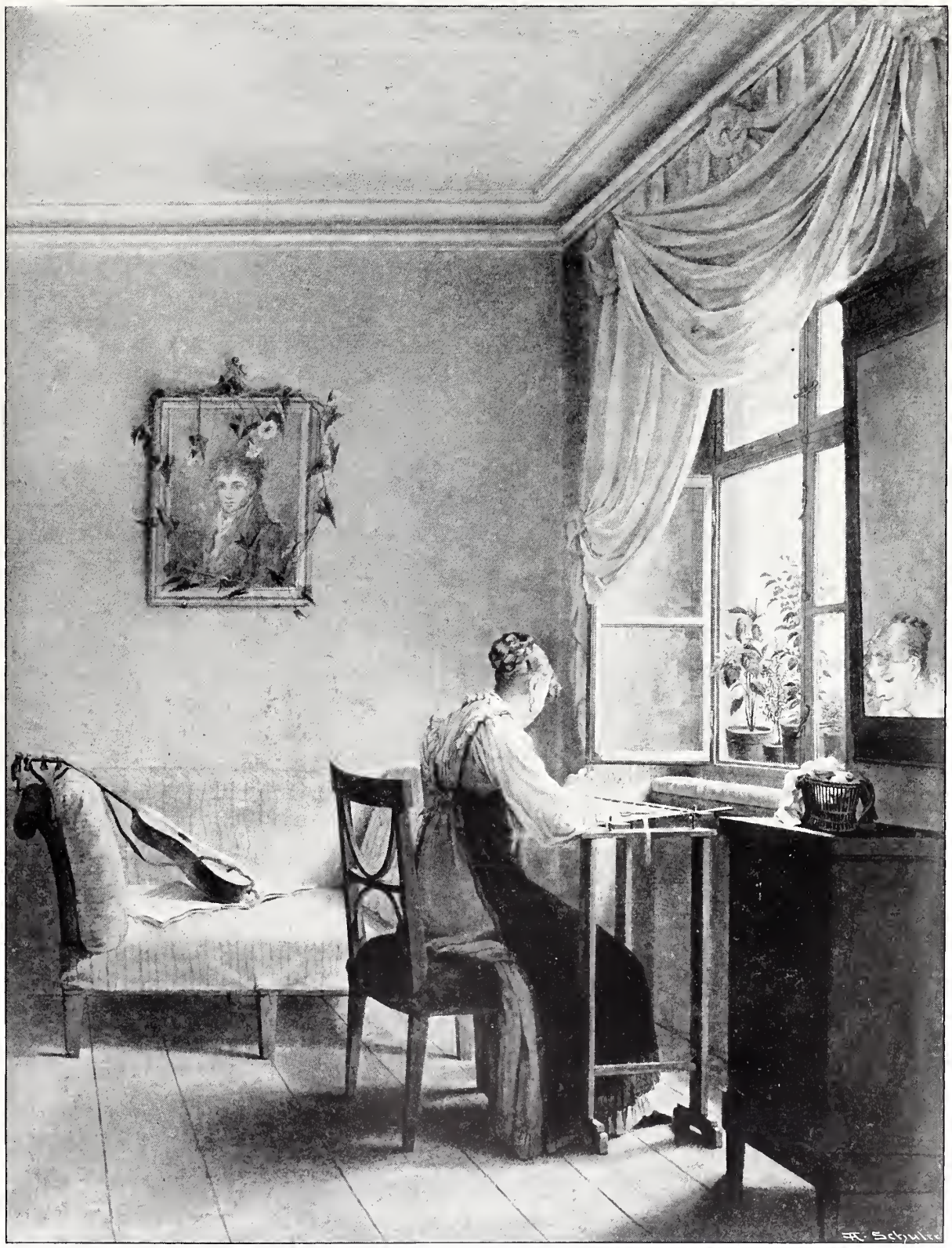
GEORG FRIEDRICH KERSTING

Der elegante Leser.

Auf Holz, h. 0.465, br. 0.365. Bez. 1812.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

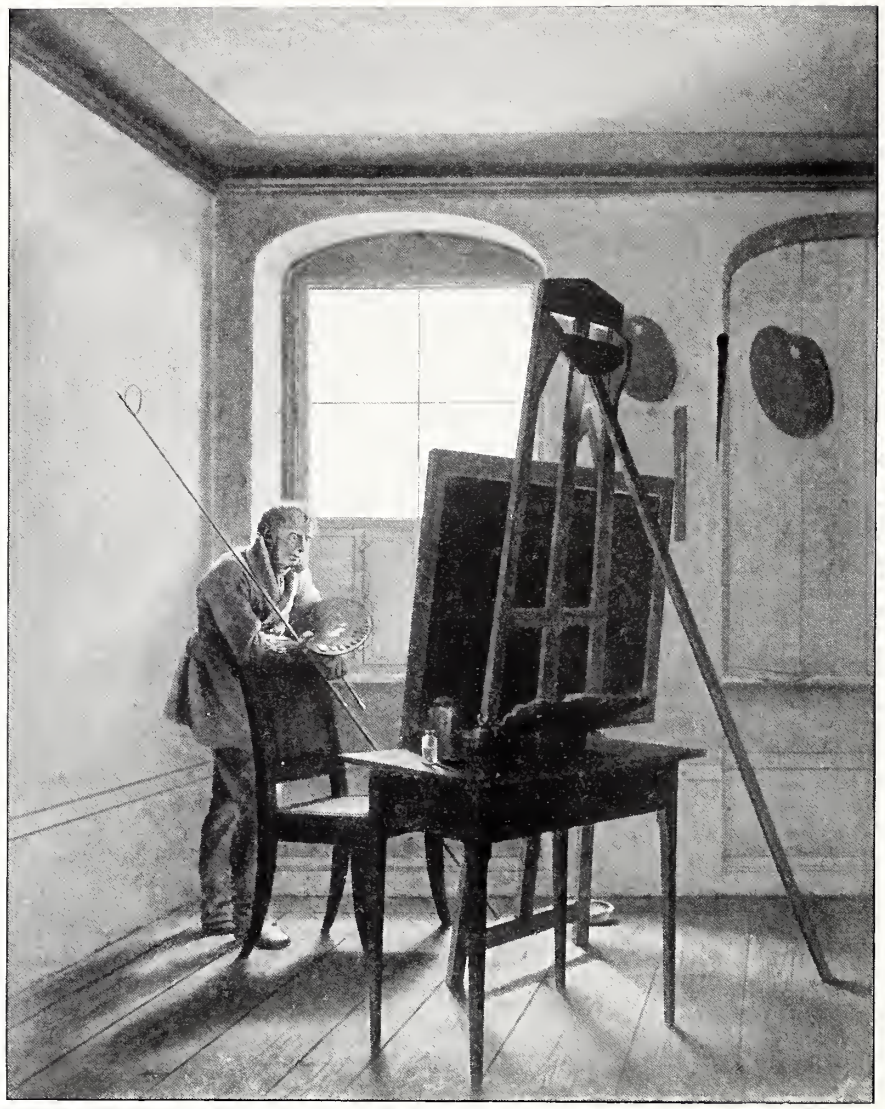
GEORG FRIEDRICH KERSTING

Die Stickerin (Luise Seidler).

Auf Holz, h. 0.47, br. 0.37.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

GEORG FRIEDRICH KERSTING

Mädchen, das Haar flechtend.

Auf Holz, h. 0.46, br. 0.36. Bez. 1836.

Bildnis K. D. Friedrichs in seinem Atelier.

Auf Holz, h. 0.535, br. 0.405.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München.

MORITZ VON SCHWIND

Morgenstunde.

H. 0.32, br. 0.42.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GEORG FRIEDRICH KERSTING

Bildnis der Frau Köster.

Auf Leinwand, h. 0.34, br. 0.285. Bez. 1809.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GEORG FRIEDRICH KERSTING

Stadtansicht von Rostock.

Auf Leinwand, h. 0.485, br. 0.63. Bez. 1809.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

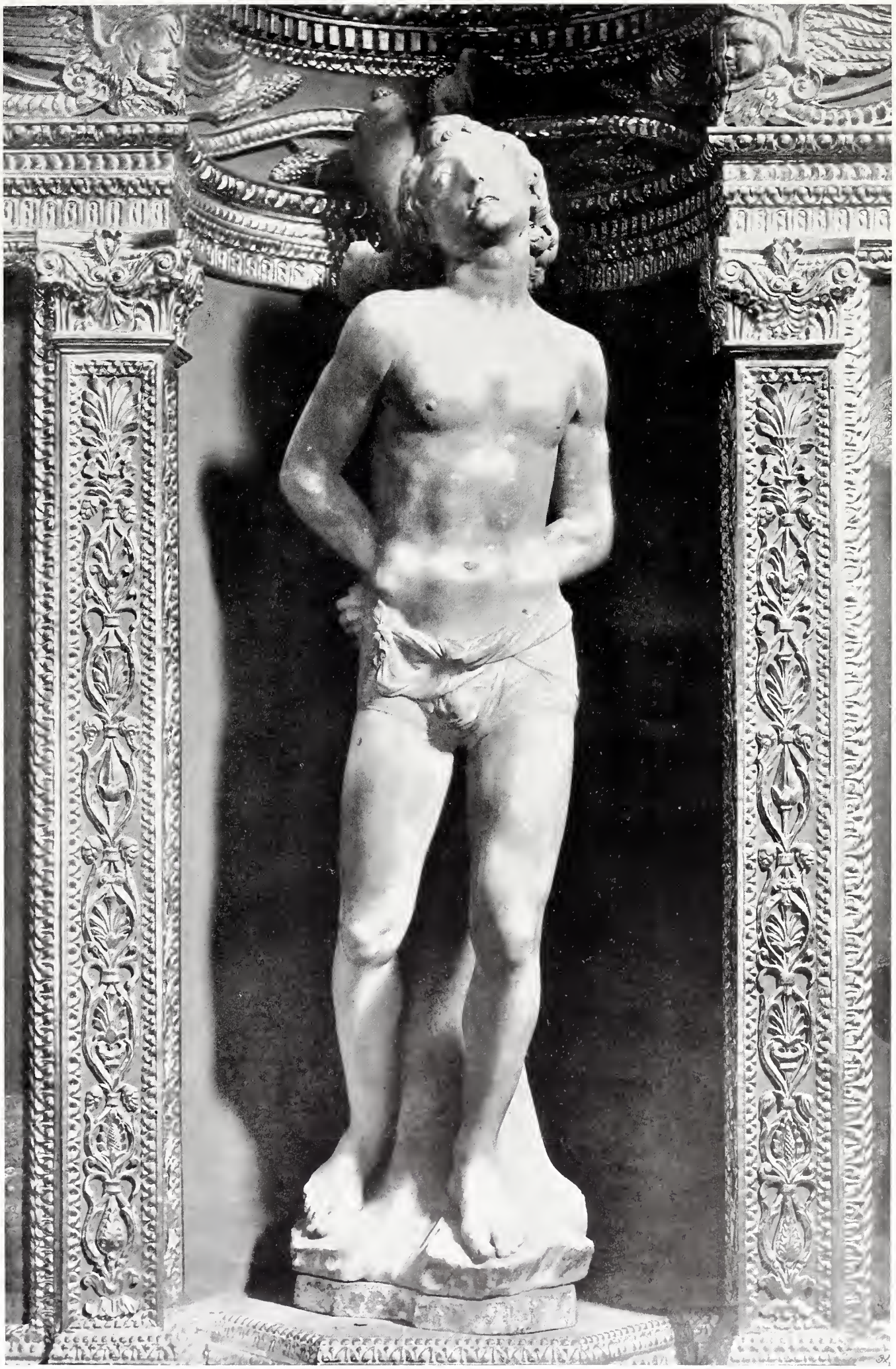
ANTONIO ROSSELLINO

Bildnis des Arztes Giovanni Antonii di S. Miniato

Marmorbüste, h. 0.508. Bez. 1456.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



ANTONIO ROSSELLINO

S. Sebastian.

Marmorstatue, 1457.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTONIO ROSSELLINO

Maria mit dem Kind.

Marmorrelief, h. ca. 0.70, br. ca. 0.50.

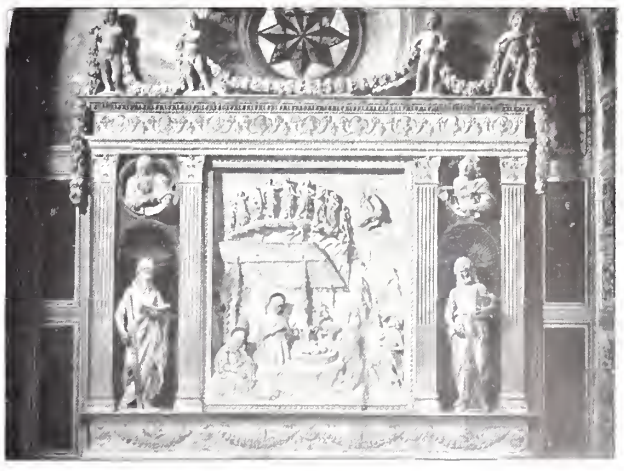
Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTONIO ROSSELLINO

Die Anbetung der Hirten.

Marmorrelief.



Ansicht des ganzen Altars.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MINO DA FIESOLE

Bildnis des Bischofs Leonardo Salutati.

Marmorbüste.

Ansicht des ganzen Grabmals.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

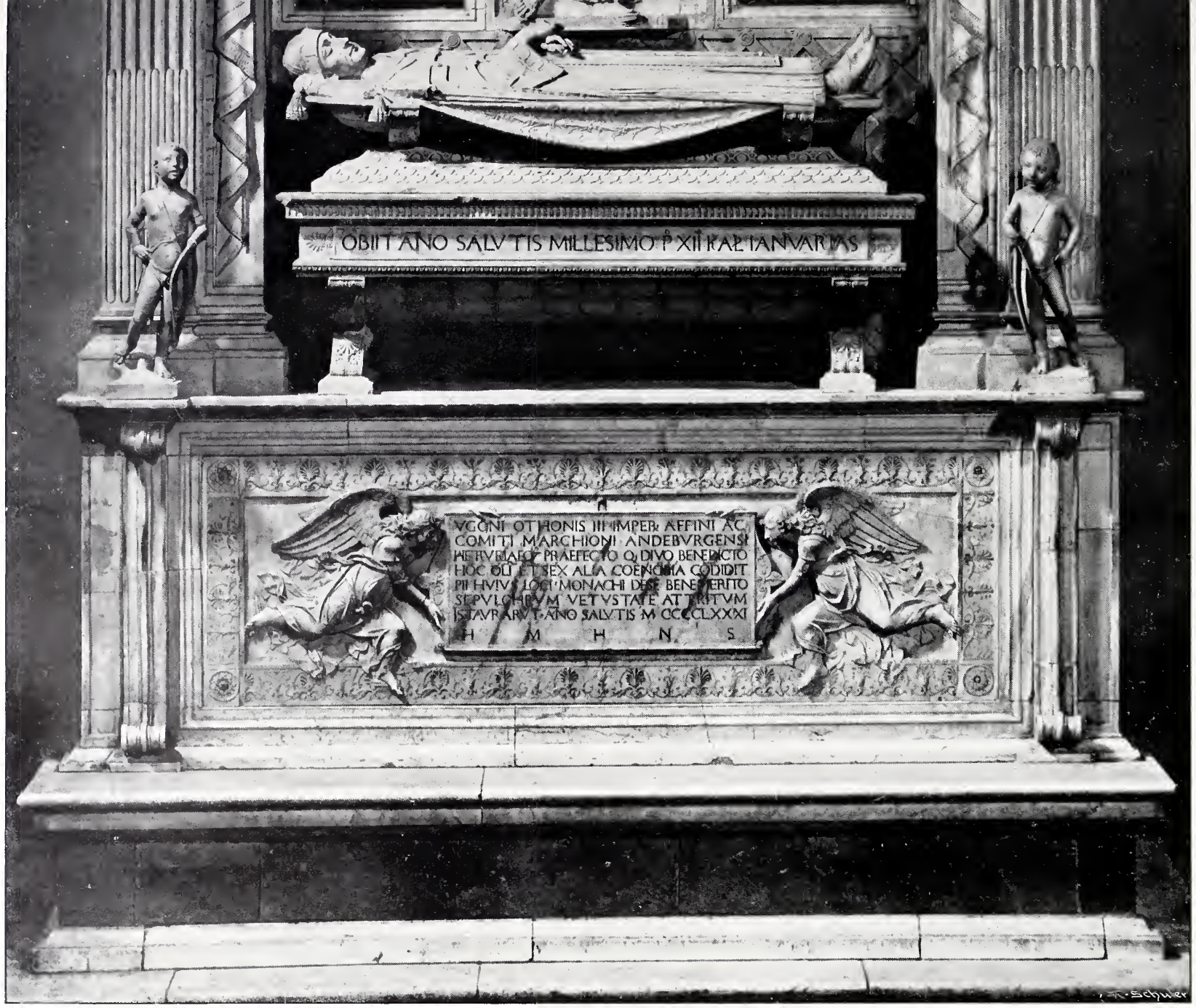
MINO DA FIESOLE

Bildnis des Diotisalvi Neroni.

Marmorbüste, h. 0.58. Bez. 1464.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



MINO DA FIESOLE

Grabmal des Grafen Hugo.

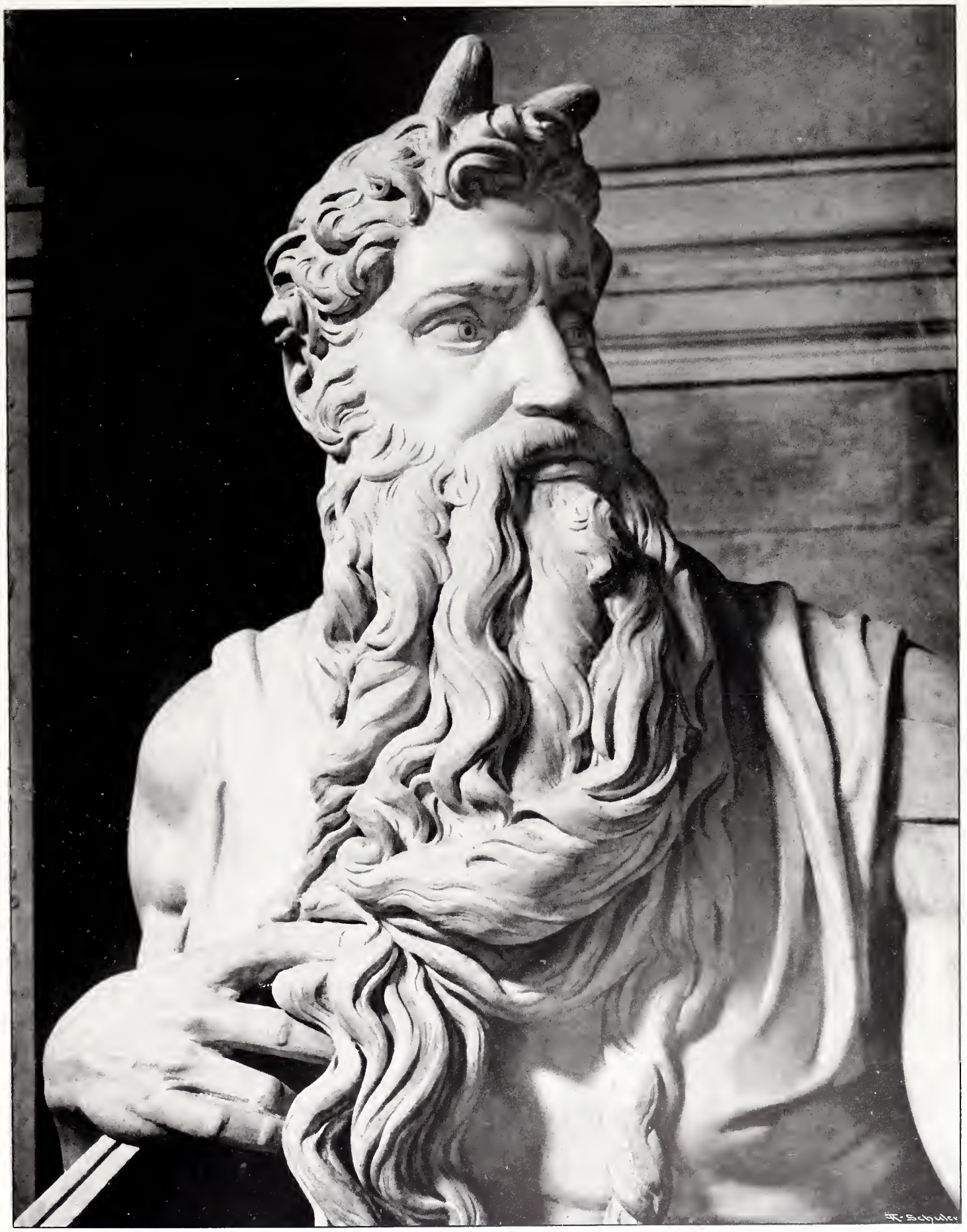
Marmor und Porphyr. 1469—1481.

Das Museum 135 136.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



MICHELANGELO

Moses.

Oberer Teil der Statue.

Marmor, Höhe der ganzen Statue 2.50.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MICHELANGELO

Moses.

Die Statue ist von halblinks gesehen.

Marmor, h. 2.50.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MICHELANGELO

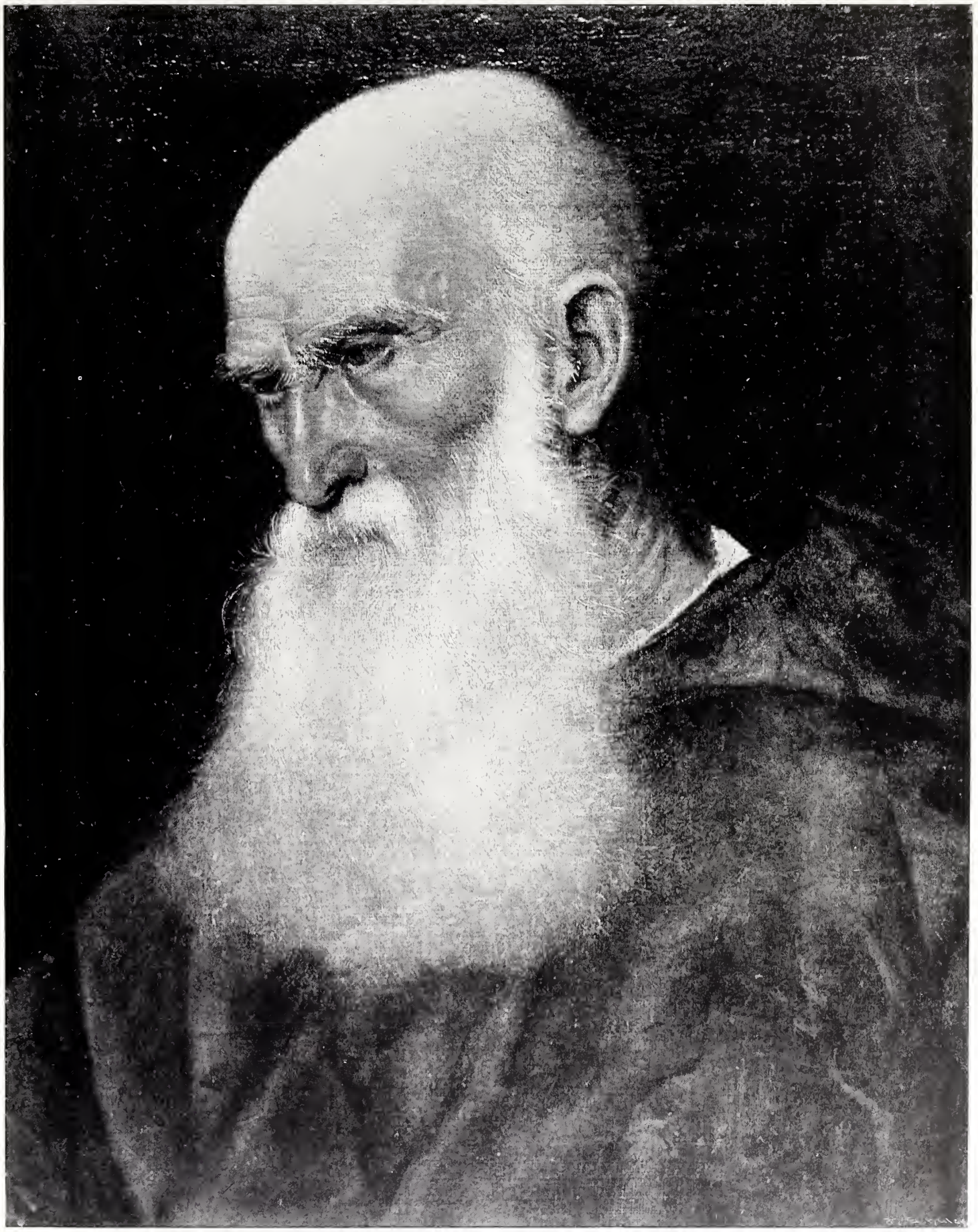
Moses.

Die Statue ist von halbrechts gesehen.

Marmor, h. 2.50.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



GIACOMO DA PONTE BASSANO

Bildnis eines Kardinals.

Auf Leinwand, h. 0.57, br. 0.45.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PAOLO VERONESE

Der hl. Antonius von Padua predigt den Fischen

Auf Leinwand, h. 1.12, br. 1.57.

Einzelverkauf nicht gestattet,

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PAOLO VERONESE

Die Familie Cuccina vor der Madonna.

Auf Leinwand, h. 1.47, br. 4.16. (Die Figuren lebensgross.)

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

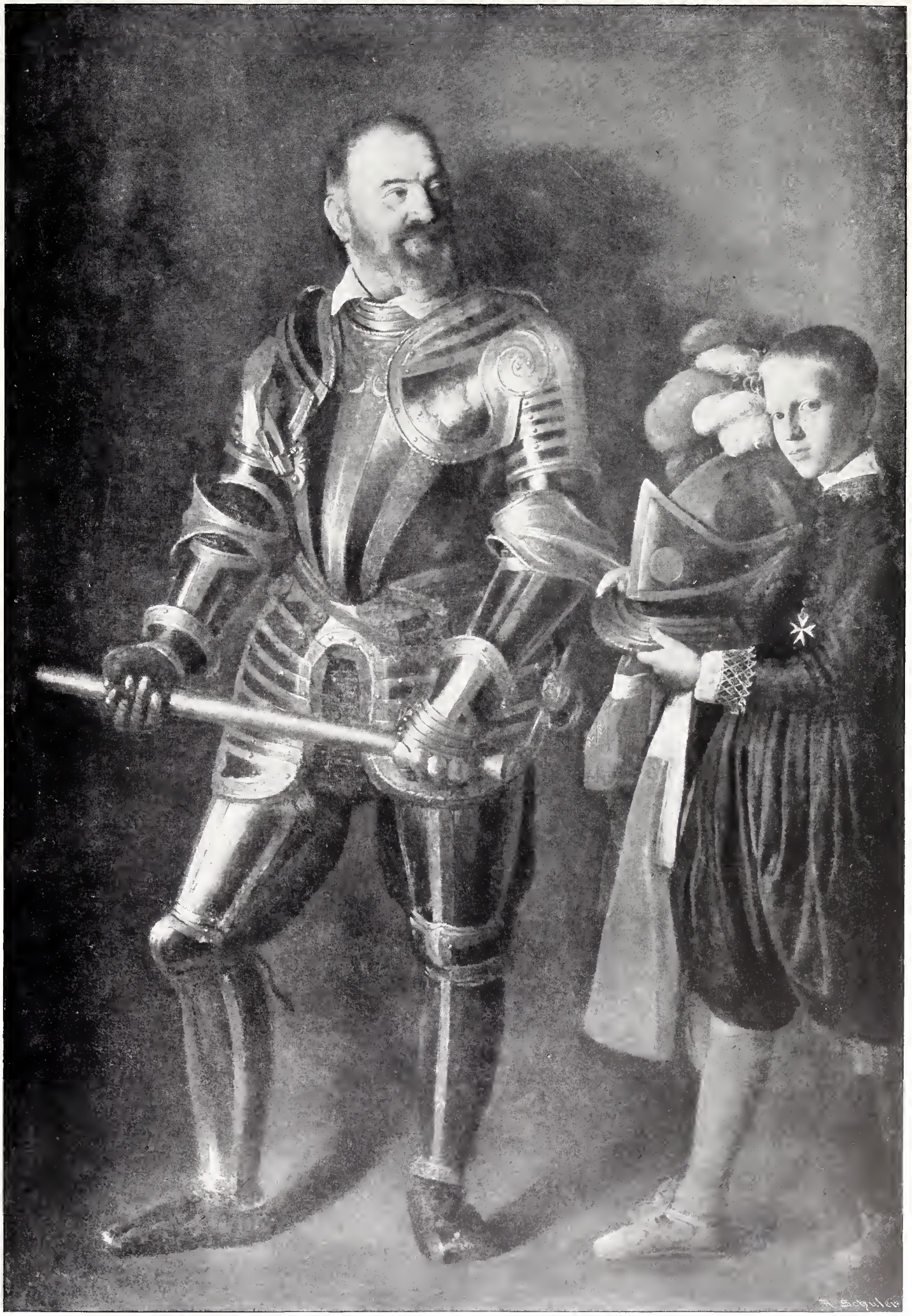
MICHELANGELO AMERIGHI GEN. DA CARAVAGGIO

Die Madonna vom Rosenkranze.

Auf Leinwand, h. 3,39, br. 2,41.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



MICHELANGELO AMERIGHI GEN. DA CARAVAGGIO

Bildnis des Grossmeisters der Malteser Alof de Vignacourt.

Auf Leinwand, h. 1.95, br. 1.34.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

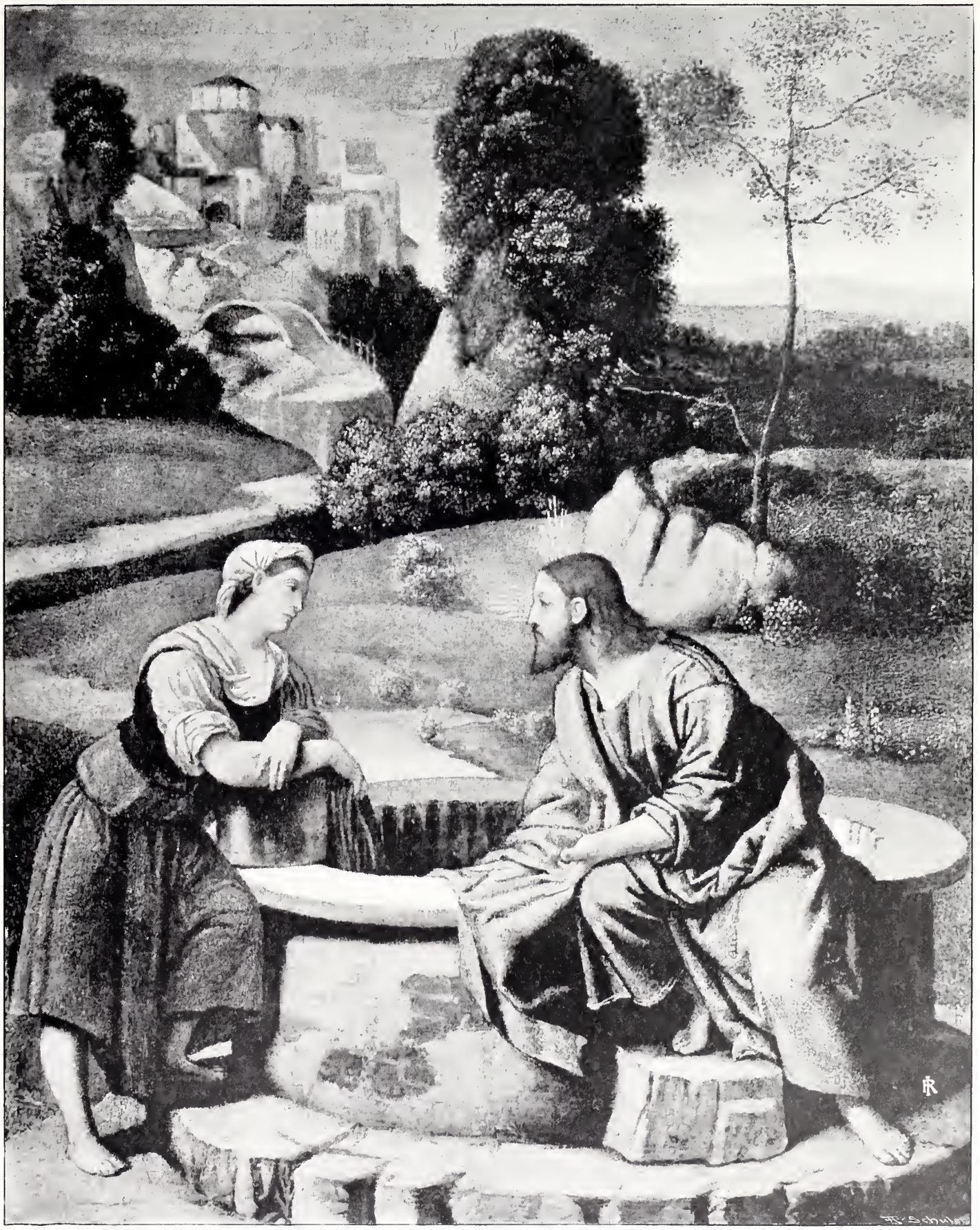
JUSEPPE DE RIBERA GEN. LO SPAGNOLETTO

Diogenes.

Auf Leinwand, h. 0.76, br. 0.61. Bez. 1637.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



ALESSANDRO BONVICINO GEN. MORETTO

Christus und die Samariterin.

Auf Leinwand, h. 0.40, br. 0.30.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FRANCESCO TREVISANI

Die Ruhe auf der Flucht.

Auf Leinwand, h. 2.47, br. 2.76.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

AELBERT CUIJP

Kühe am Wasser.

Auf Holz, h. 0.597, br. 0.762.

Das Museum 148.

* * * * *
* * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

WILLEM VAN DE VELDE

Seestück.

Auf Leinwand, h. 0.38, br. 0.55.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOB JORDAENS

Abundantia

Auf Leinwand, h. 1.70, br. 2.40.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FRA VITTORE GHISLANDI

Bildnis eines jungen Künstlers.

Auf Leinwand, h. 0.76, br. 0.65.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JUSTUS JUNCKER

Das Atelier des Künstlers.

Auf Holz, h. 0.44, br. 0.37. Bez. 1752.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

KOPF SABUROFF
Attische Arbeit um 550 v. Chr.
Parischer Marmor, h. 0.23.

KOPF RAMPIN
Attische Arbeit um 550 v. Chr.
Parischer Marmor, h. 0.29.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GRABSTELE DES ARISTION
Werk des Aristokles, Attische Arbeit
um 530 v. Chr.
Pentelischer Marmor, h. 2.40.

GRABSTELE
Griechische Arbeit nach 500 v. Chr.
Marmor, h. 2.05.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

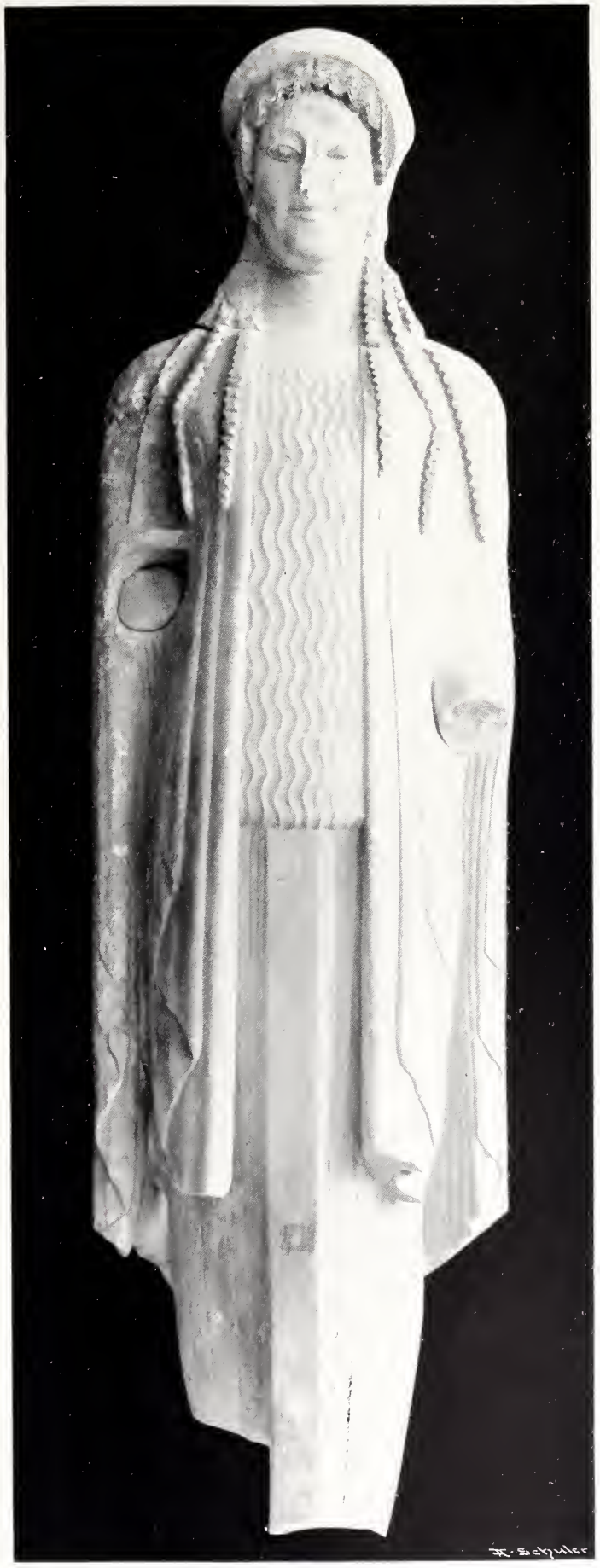
ANTAIOS KRATER

Werk des Vasenmalers Euphronios,
Attische Arbeit um 530 v. Chr.

Gebrannter Ton, h. 0.43.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart



WEIBLICHE FIGUR

Attische Arbeit um 530 v. Chr.

Pentelischer Marmor, überlebensgross.

WEIBLICHE FIGUR

Attische Arbeit um 530 v. Chr.

Inselmarmor h. 1,215.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

WEIBLICHE FIGUR

Attische Arbeit um 500 v. Chr.

Pentelischer Marmor, h. 0.83.

Das Museum 157.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

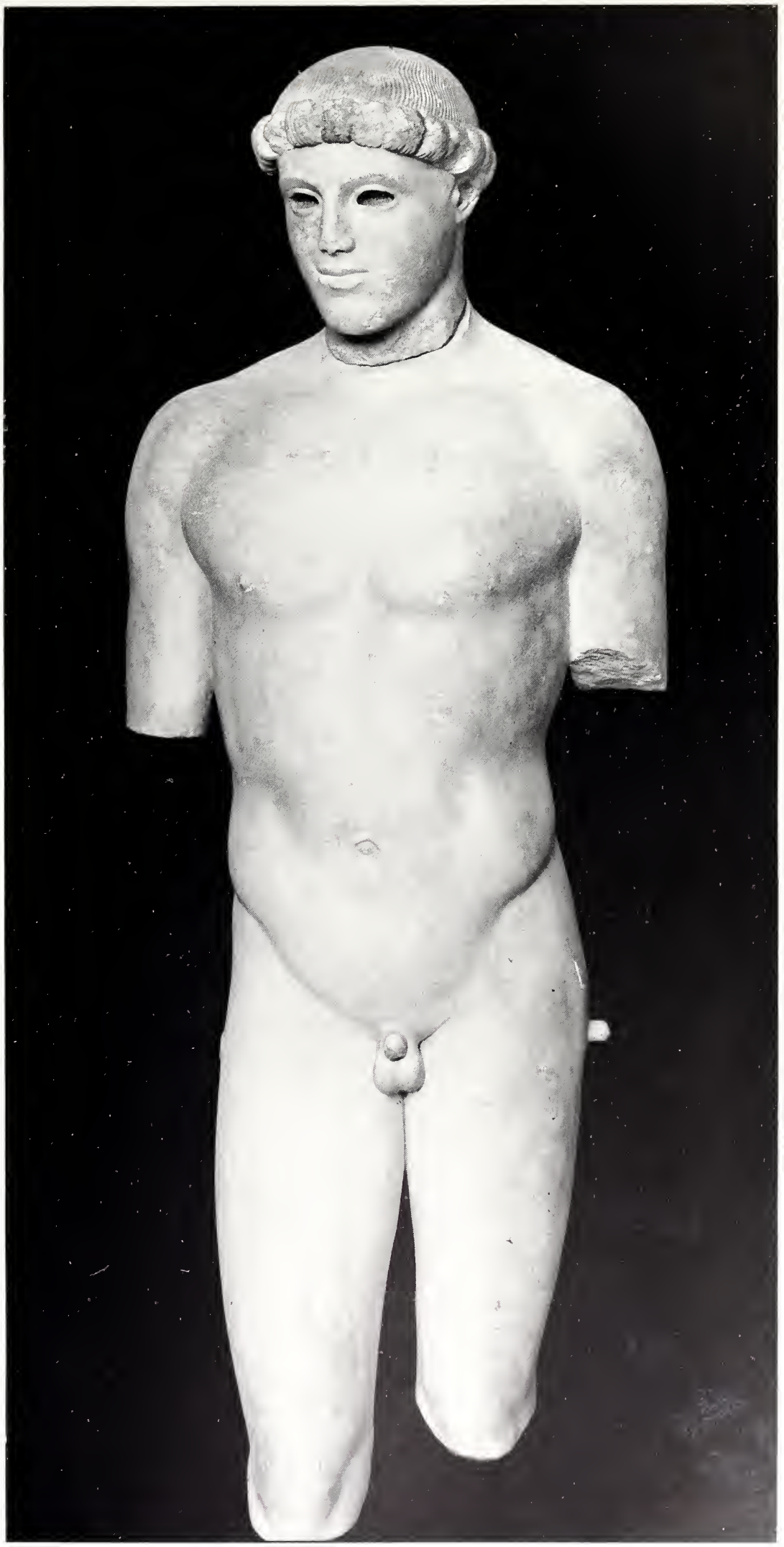
KOPFGEFÄSS

Attische Arbeit gegen 500 v. Chr.

Gebrannter Ton, h. 0.18.

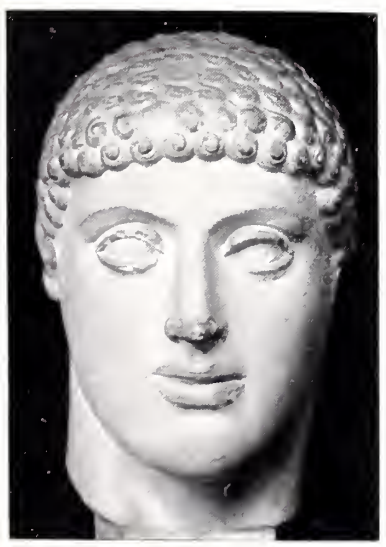
Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



STATUE EINES JÜNGLINGS
Attische Arbeit um 500 v. Chr.
Parischer Marmor, h. 0.95.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



HARMODIOS UND ARISTOGEITON

Attische Kunst, Kopie nach dem Bronzewerk des Antenor (nach 510 v. Chr.) oder des Kritios und Nesiotes (nach 480 v. Chr.).

Marmor, h. 1.85.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 4704